Alternatif Sebagai Strategi : Akses, Inftrastruktur & Pengetahuan

Nuraini Juliastuti

Alternatif Sebagai Strategi: Akses, Infrastruktur & Pengetahuan

Nuraini Juliastuti

READING *RSP*

SIDEWAYS PRESS *Kajian Budaya*

KUNCI Study Forum & Collective

Alternatif Sebagai Strategi : Akses, Inftrastruktur & Pengetahuan

Diterbitkan oleh Reading Sideways Press

20 Tennyson Street, Richmond, VIC, 3121
readingsidewayspress.com
readingsidewayspress@gmail.com

Edisi Pertama
Hak Cipta @ Reading Sideways Press 2022
ISBN 978-0-6482610-3-2

Typeset menggunakan Caudex dan Avara
Pemeriksa aksara: Khoiril Maqin
Perancang grafis: Amarawati Ayuningtyas
Dicetak: Connecting Design Studio (Yogyakarta, Indonesia)

ISBN 978-0-6482610-3-2
9 780648 261032 >

READING SIDEWAYS PRESS *RSP*

Kajian Budaya

KUNCI Study Forum & Collective

Daftar Isi

Pengantar 7
Asal-usul tulisan 11

I. Orientasi, ruang dan media alternatif

1. Gejolak kawula muda: Media alternatif di Indonesia sebelum dan sesudah 1998 16
2. Newsletter Gugat: Kecepatan dan mendokumentasikan suara protes 27
3. Kunci dan Newsletter: Pembayangan institusi baru dan intelektual amatir 33
4. Ruang alternatif sebagai gerakan baru lanskap kreativitas 44
5. ruangrupa: Sebuah percakapan mengenai organisasi horizontal 53
6. Sanggar sebagai model untuk mempraktikkan seni dalam kehidupan komunal 70
7. Salah pendidikan dalam pusaran Turba: pertemuan dengan benturan dan kerentanan 79
8. Moelyono dan ketahanan seni untuk masyarakat 106

II. Sejarah asal-usul: Menciptakan dunia sendiri, di luar kotak, bekerja untuk diingat

9. Beberapa penjelasan tentang budaya otodidak 119
10. Duduk di bawah pohon mangga, di tempat duduk tapal kuda 134
11. Menulis surat rekomendasi beasiswa, ikut memperjuangkan ruang belajar lanjutan yang lebih baik, dan mencari kebebasan di luar zona nyaman 153
12. Yang paling hebat dalam hidup adalah keberanian untuk mengingat 158

III. Performativitas, ekonomi bahasa, mencari sandaran

13. Menulis teks akademik dalam Bahasa Inggris: Puisi untuk para ilmuwan asing yang mengunyah habis negeriku 180

14. Eksperimen bahasa Daging Tumbuh 183

15. ke dalam kulit 200

16. Produktivitas perjalanan: Tentang keterhubungan, keterbatasan, dan ekonomi hubungan dalam suatu kolektif 210

IV. Asupan energi, kebutuhan hidup, aliran-aliran tidak resmi

17. Pusat dan pinggiran 220

18. Infrastruktur akses: Burn Your Idol, narasi tentang keterbatasan dan jalan untuk memecahkannya 228

19. Dongeng budaya fotokopi dalam tiga babak 283

20. Ketela pohon Tegalbedeng, tumbuh dari yang membusuk, dan menyokong kehidupan 300

21. Pangan liar: Praktik, konsep, nilai guna 306

22. Aktivisme logistik: Dapur kolektif, ruang gerakan independen, dan hidup berjaringan di masa pandemi 322

Lampiran: Self-organizing, alternative cultural infrastructure, collectivism, and institutionalization of cultural production 333

Catatan akhir 340

Bibliografi 356

Index 366

Ucapan terima kasih 373

Menulis Biografi 375

Pengantar

Alternatif sebagai horizon kemungkinan dan harapan

Buku ini berisi pemikiran-pemikiran yang bisa diletakkan dalam persimpangan studi ruang alternatif, media independen, infrastruktur budaya kontemporer, anak muda, gerakan mahasiswa, seni kontemporer, dan dan pengetahuan yang mengalir dari kanal-kanal tidak resmi. Di buku ini, pengetahuan tidak resmi mengalir dari tempat-tempat tak biasa seperti di bawah pohon mangga, kelompok diskusi, buku catatan, bacaan yang diberangus dengan alasan politik, sampai aneka materi bacaan fotokopian, barang bajakan. Mengumpulkan tulisan-tulisan di buku ini menyadarkan saya bahwa materi tidak resmi, atau bentuk-bentuk pengorganisasian yang bergerak di luar jalur konvensional, menjadi tema penting yang mendasar dan terus menerus muncul di semua gerak penelitian saya di masa depan.

Sebagian tulisan yang terkumpul di buku ini telah terbit di beragam buku, jurnal, dan monograf lain. Sebagian tulisan yang lain adalah tulisan baru yang belum pernah terbit di tempat lain. Buku ini adalah upaya saya untuk mendokumentasikan tulisan-tulisan yang terserak di banyak tempat. Saat membaca tulisan-tulisan lama, saya dikejutkan sendiri oleh gaya penulisan di masa lalu, cara bercerita, cara membuat dialog dengan teori dan pemikiran orang lain, dan semua ketidaktahuan. Buku ini merupakan upaya awal dari proyek jangka panjang untuk memberi anotasi, catatan, penjelasan tambahan, dan juga revisi atas pikiran sendiri.

Format tulisan yang ada di buku ini beragam—mulai dari esai dengan gaya populer, artikel akademis, catatan pendek, surat, bahkan puisi. Hal ini disengaja sebagai gestur bahwa ruang lingkup kerja intelektual itu luas, dan tidak bisa dibatasi pada apa yang diproduksi oleh sebuah universitas. Banyak tulisan di buku ini berasal dari pengalaman pribadi. Banyak juga yang berasal dari analisa atas orang dan lembaga lain. Ia menunjukkan proses bolak-balik dari berpikir ke dalam dan melihat sekitar yang berlangsung terus menerus. Seringkali tulisan-tulisan di buku ini bernada personal, penuh memori. Tapi sekaligus ia juga berjarak. Garis waktu dari tulisan-tulisan ini bergerak dari akhir 1990-an, 2000-an, dan bisa melompat mundur ke awal 1990-an.

Struktur buku ini dibagi ke dalam empat bagian. Bagian pertama, "Orientasi, ruang dan media alternatif" berisi tulisan-tulisan yang menarasikan pembentukan ruang alternatif di periode pasca-Reformasi 1998, pertaliannya yang erat dengan penerbitan mandiri, serta eksperimen penggalian metode belajar yang paling tepat untuk mendekatkan diri dengan komunitas. Bagian kedua, "Sejarah asal-usul: Menciptakan dunia sendiri, di luar kotak, bekerja untuk diingat" berisi tulisan-tulisan refleksi tentang bagaimana cara belajar yang berbeda ditubuhkan lewat kebutuhan untuk mendapatkan materi pengetahuan yang tidak biasa bersirkulasi di ruang pendidikan formal. Ia juga dikombinasikan dengan kebutuhan untuk membangun ruang untuk berbicara dan berekspresi secara bebas dan kreatif. Di bagian kedua juga bisa dirasakan ketegangan dalam upaya mendapatkan pendidikan formal, yang sebenarnya dilakukan demi mendapatkan ruang belajar, atau sekedar ruang kebebasan bagi diri sendiri. Ikut dimasukkan di bagian ini adalah harga yang harus dibayar demi memperjuangkan kebebasan dan pilihan jalan politik yang diyakini.

Bagian ketiga "Performativitas, ekonomi bahasa, mencari sandaran" berisi tulisan-tulisan tentang bahasa yang diakui sebagai teknologi untuk mencapai mobilitas dalam mengakses pengetahuan. Dalam konteks dunia akademis, Bahasa Inggris digunakan sebagai teknologi dominan untuk mengukur otoritas intelektualitas seseorang. Kadang ia begitu dominan dan menjadi penanda akan ketimpangan posisi sumber pengetahuan antara materi yang ditulis dalam Bahasa Inggris dan dalam bahasa-bahasa non-Bahasa Inggris. Di bagian ini disertakan juga tulisan lain tentang perjalanan, pakaian, tenda, selubung—mereka semua adalah teknologi untuk melihat ekonomi hubungan. Bagian keempat "Asupan energi, kebutuhan hidup, aliran-aliran tidak resmi" berisi tulisan-tulisan tentang materialitas pengetahuan, energi dan beragam bentuk kebutuhan hidup. Mereka adalah produk budaya digital, barang bajakan, pangan liar, dan makanan yang diproduksi oleh dapur kolektif. Eksistensi mereka mengandung pertanyaan penting tentang arti pusat, pinggiran, resmi dan tidak resmi, orisinal dan palsu.

Buku ini berisi pemikiran tentang makna alternatif yang dibicarakan dari sudut pandang akses, infrastruktur, pengetahuan. Makna alternatif di buku ini tidak sekedar digunakan untuk merujuk

pada sesuatu yang menunjukkan lawan dari pusat. Ia bisa berarti perubahan orientasi pandangan yang punya akar sejarah gerakan sosial budaya. Ia adalah sesuatu yang mempunyai dimensi ruang dan materi. Ia punya kemampuan untuk bertransformasi, lahir menjadi bentuk dan ruang baru. Ia juga bisa berarti jalan, alat, metode, dan usaha untuk memaknai lingkungan dengan lebih baik. Alternatif adalah horizon kemungkinan dan harapan untuk melahirkan banyak versi dari diri kita yang lebih baik.

Asal usul Tulisan

Orientasi, ruang dan media alternatif

- "Gejolak kawula muda: Media alternatif di Indonesia sebelum dan sesudah 1998" terbit pertama kali dengan judul "Whatever I want: Media and youth in Indonesia, before and after 1998" di *Inter-Asia Cultural Studies*, volume 7, No 1, 2006, 139-143.
- "Ruang alternatif sebagai gerakan baru lanskap kreativitas" muncul pertama kali dengan judul dengan judul "Alternative Space as New Cultural Movement: Landscape of Creativity " dan dipresentasikan pada konferensi "Indonesia 10 Years after" yang diselenggarakan pada 22-23 Mei 2008 di East India House, University of Amsterdam. Konferensi ini diselenggarakan oleh KITLV dengan kooperasi dari ASiA/University of Amsterdam dan Inside Indonesia.
- "ruangrupa: Sebuah percakapan mengenai organisasi horizontal" pertama kali terbit dengan judul "Ruangrupa: A conversation on Horizontal Organisation" di *Afterall: A Journal of art, context, and Enquiry*, Issue 30 (Summer 2012), p.118-125.
- "Sanggar sebagai model untuk mempraktikkan seni di dalam kehidupan komunal" pertama kali muncul dengan judul "*Sanggar* as a Model for Practicing Art in Communal Life" dan terbit pada *Made in Commons Monograph,* Stedelijk Museum Bureau Amsterdam dan KUNCI Cultural Studies Center,

Amsterdam & Yogyakarta, 2013.

- "Salah pendidikan dalam pusaran Turba: Pertemuan dengan benturan dan kerentanan" pertama kali terbit pada *Sekolah Salah Didik: Uji Coba 1*, Kunci Publication, Yogyakarta, 2019.
- "Moelyono dan ketahanan seni untuk masyarakat" terbit pertama kali dengan judul "Moelyono and the endurance of art for the society" di *Afterall, A Journal of Art, Context and Enquiry*, Issue 13: 3-7, 2006.

Sejarah asal-usul: Menciptakan dunia sendiri, di luar kotak, bekerja untuk diingat

- "Beberapa penjelasan tentang budaya otodidak" terbit pertama kali dengan judul "Some explanation about the birth of an autodidactic culture" dalam Meta Knol, Remco Raben, and Kitty Zijlmans (ed.), *Beyond the Dutch: Indonesia, the Netherlands, and the visual arts, from 1900 until now*, KIT Publishers, Amsterdam, 2010.
- "Yang paling hebat dalam hidup adalah keberanian untuk mengingat" terbit pertama kali sebagai pengantar di buku Hersri Setiawan, *Dari Dunia Dikepung Jangan dan Harus: Kumpulan Surat, Esai, dan Makalah*, Sekolah Mbrosot & Kunci Study Forum & Collective, 2021.

Performativitas, ekonomi bahasa, mencari sandaran

- "Menulis teks akademik dalam Bahasa Inggris" terbit pertama kali dengan judul "Writing an academic text in English" di Ender Başkan dan Gabriel Curtin (Ed.), *Everyday I Change Your Name,*Vre Books, Melbourne, 2019.
- "Eksperimen bahasa Daging Tumbuh" terbit pertama kali di Website Kunci Study Forum & Collective, http://kunci.or.id/, 2005.
- "Ke dalam kulit" terbit pertama kali dengan judul "Into the Skins" dalam monograf seniman Mella Jaarsma, *In Ravel Out*, diterbitkan dalam rangka pameran di Res Artis Office dan Project Space, Melbourne, 2019.
- "Produktivitas perjalanan: Tentang keterhubungan, keterbatasan, dan ekonomi hubungan dalam suatu kolektif" terbit pertama kali dengan judul "Within the productivity of travel: On connectedness, limitations, and the economy of relation in a collective" dalam Domestic Notes 02, *Art Travel, and Brief Visitations*, Reading Sideways Press, Melbourne, 2019.

Sumber energi, kebutuhan hidup, aliran-aliran tidak resmi

- "Pusat dan pinggiran" terbit pertama kali dengan judul "Centre and Periphery" di *Jurnal Karbon*, No 5, Mei 2003.
- "Infrastruktur akses: Burn Your Idol, narasi tentang keterbatasan dan jalan untuk memecahkannya" terbit pertama kali sebagai Bab 1 "Infrastructure of Access" di Disertasi PhD *Commons People: Managing Music and Culture in Contemporary Yogyakarta*, Institute of Cultural Anthropology and Develop-

ment Sociology, Leiden University, 2019. Variasi dari tulisan ini pernah muncul dengan judul "Biografi Akses: Burn Your Idol—Narasi tentang keterbatasan dan jalan untuk memecahkannya" dalam Leilani Hermiasih (Ed.), *Ensemble: Mozaik Musik dalam Masyarakat,* hal.133-153), LARAS – Studies of Music in Society dan Tan Kinira, Yogyakarta, 2016. Versi paling awal dari bab ini muncul lebih dulu dengan judul "Wok the Rock & Co.: Making Sense of Friendship in Yogyakarta's Art Scene" di *Discipline: A Contemporary Art Journal,* Issue 3, Melbourne, 2015.

- "Pangan liar: Praktik, konsep, nilai guna" terbit pertama kali dengan judul "Pengetahuan Liar: Praktik, Konsep, Nilai Guna", di *Jurnal Bakudapan,* Vol 2, Yang Liar Memberi Harapan, 2019.

I

Orientasi, Ruang Dan Media Alternatif

Alternatif

1. Gejolak Kawula Muda: Media Alternatif di Indonesia Sebelum dan Sesudah 1998

Tulisan ini hendak menelusuri perubahan kegiatan kreatif anak muda—khususnya terkait media alternatif—di Indonesia sebelum dan sesudah Reformasi. Mulanya adalah kisah dari pengalaman saya berkegiatan di pers mahasiswa pada awal 1990-an, yang saya yakini saat itu lumrah sebagai bentuk gerakan mahasiswa atau anak muda di Indonesia. Dari episode personal itu, saya meninjau bagaimana kehidupan mahasiswa turut dibentuk oleh situasi politik, kebijakan kampus, dan dinamika kehidupan masyarakat. Reformasi memicu perubahan politik dan kebebasan, namun ironisnya turut menempatkan pers mahasiswa dalam keadaan serba rancu dan mengambang, sehingga perlu mencari makna baru supaya tetap relevan dengan situasi zaman terkini. Makalah ini saya tutup dengan paparan atas bentuk terbaru dari kancah media alternatif anak muda Indonesia, yang fokusnya secara signifikan bergeser dari isu politik 'besar' ke perayaan komunitas dan eksistensi diri.

Kehidupan pers mahasiswa

1994–1998

Pada pertengahan 1990-an, mahasiswa bisa dibagi dalam setidaknya tiga kelompok. Pertama, mereka

yang aktif di pers dan gerakan mahasiswa (yang kala itu menjamur di berbagai kota dan saling terhubung membentuk sebuah jaringan). Kedua, mereka yang aktif berkegiatan seni atau olahraga di luar jam kuliah, yang merentang dari paduan suara, tari, karawitan, judo, renang, selam, fotografi, marching band, dan seterusnya. Mahasiswa jenis ini biasanya berkelompok di satu lokasi. Di Universitas Gadjah Mada (UGM), misalnya, mereka lumrah ditemukan di Gelanggang Mahasiswa. Terakhir, mereka yang hanya kuliah dan tidak tergabung dalam kegiatan apapun.

Mereka yang aktif di pers dan gerakan mahasiswa umumnya lulus lama. Bisa enam sampai delapan tahun, bahkan lebih, sehingga lumrah disebut 'mahasiswa abadi' oleh dosen, orang tua, maupun sesama mahasiswa. Masalahnya bukan di kompetensi akademik. Banyak dari mahasiswa abadi ini tergolong pribadi yang brilian, tercermin dari berbagai artikel mereka yang diterbitkan media massa atau orasi yang mereka bawakan saat demonstrasi. Sebagai mahasiswa, mereka memilih untuk mematangkan diri di lingkungan dan pergaulan kampus, alih-alih terpaku di bangku kelas. Meski begitu, ada juga yang sengaja berlama-lama kuliah untuk mempertahankan status dan posisinya sebagai mahasiswa. Di tengah iklim politik saat itu, mahasiswa menempati posisi yang strategis untuk memicu perubahan. Lulus tepat waktu dianggap apolitis, berjarak dari masyarakat sekitarnya.

Para pegiat pers mahasiswa kerap diidentikkan dengan gerakan mahasiswa. Kampus menjadi ruang yang 'sakral' untuk menyuarakan opini sebebas-bebasnya. Karena sikap dan terbitannya yang politis,

pers mahasiswa sering dianggap contoh dari media yang 'agresif', yang secara aktif kontra terhadap media partisan dan arus utama. Gaya penulisan koran mahasiswa seringkali berat di opini dan tidak selalu mengindahkan kaidah jurnalistik. Kesadaran akan teknik menulis yang tepat bukannya tidak ada. Pada pertengahan 1990-an, hal itu turut menjadi perbincangan para pegiat pers mahasiswa, namun situasi zaman tidak memungkinkan mereka untuk belajar teknik menulis atau prinsip jurnalistik dengan semestinya. Mereka pun belajar secara mandiri alias do it yourself.

Pada 1997, Institut Studi Arus Informasi (ISAI) menghelat sayembara nasional bagi para pegiat media alternatif. Sayembara ini mendorong para pegiat pers mahasiswa untuk menulis sesuai kaidah. ISAI memberikan pelatihan jurnalisme investigasi kepada Surat Kabar Mahasiswa (SKM) Bulaksumur, tempat saya dulu bekerja, sementara KOMPAS mensponsori pelatihan jurnalisme presisi. Kami sadar mereka berbagi ilmu dengan agenda tersendiri. Nyatanya, kemitraan dengan kedua lembaga ini banyak mempengaruhi isi media alternatif kita dari 1997 hingga 1999, yang banyak menerbitkan artikel dengan gaya teknik jurnalisme investigasi dan presisi.

Saat menyelenggarakan pelatihan, kami biasanya mendapat sponsor penuh dari para lembaga mitra sehingga kami bisa mengundang rekan kami dari luar kota seperti Jakarta, Bandung, Malang, Solo, Semarang, Medan, dan Bandar Lampung. Mudah sekali menghimpun mereka karena kami para pegiat pers mahasiswa saling terhubung dalam satu jaringan komunikasi.

Kami secara berkala saling bertukar terbitan dan berbagi pengetahuan melalui Diklat Jurnalistik. Kami juga berjejaring dengan pegiat jurnalisme di sekolah-sekolah, sehingga kami sering diundang berpartisipasi mengisi lokakarya di sana.

Memetakan publik

Dari waktu ke waktu, peran serta keberpihakan pers mahasiswa dipertanyakan. Apakah ia berfungsi sebagai unit dalam kampus atau turut menjangkau luar kampus? Melihat kembali kecenderungan pers mahasiswa, mereka kerap melampaui batas wilayah kampus dan turut berperan layaknya media nasional yang setara dengan surat kabar lainnya. Meski demikian, problematika khas media alternatif—keuangan, kebijakan kampus, dan civitas akademika pada umumnya—pada akhirnya melatari saling silang gagasan tentang pers mahasiswa yang relevan dengan kebutuhan publik.

Pertanyaannya: siapakah 'publik' yang dimaksud? Pers mahasiswa umumnya ditanggapi adem ayem oleh warga kampusnya sendiri. Ia dianggap hanya mewakili segelintir mahasiswa, sekelompok elit, seperti mereka yang pandai menulis atau aktif berpartisipasi dalam berbagai kegiatan pers mahasiswa. Situasi inilah yang mengakari saling silang gagasan seputar dimensi publik pers mahasiswa, yang terwujud dalam rangkaian diskusi dari 1997 hingga 1999. Muncul banyak media sederhana yang berfokus pada publik terdekatnya. Salah satunya Entho Cothot, yang dalam sejumlah edisinya turut menyorot kehidupan di kampung, termasuk ibu-ibu kampung yang saling bertukar resep masakan.

Di tengah upaya reorientasi publik yang terjadi, terbitlah buletin Gugat. Edisi pertamanya tertanggal 25 April 1998, ketika gerakan mahasiswa tengah memuncak. Buletin ini merupakan hasil kolaborasi dari sekretariat gabungan seluruh pegiat pers mahasiswa di Bulaksumur. Setiap edisinya dihargai Rp400 (untuk fotokopi) dan terbit secara berkala setiap dua hari. Gugat menghimpun berita terkini seputar demonstrasi mahasiswa dan kegiatan sejenis. Saat itu, kami secara rutin menerima kiriman tulisan dari kolega kami di berbagai kota. Media sejenis Gugat turut tumbuh pula di tempat lain, seperti Bergerak! di Universitas Indonesia dan Suga Alternatif di Universitas Airlangga. Gugat terakhir terbit pada 4 Juni 1998.

Pengurus SKM Bulaksumur sempat mempertimbangkan untuk menyederhanakan format terbitannya, supaya bisa mengurangi ongkos produksi, menjaga konsistensi terbitan, dan lebih mendekat ke komunitas sekitarnya. Pada 8 Mei 2000, SKM Bulaksumur berganti format menjadi buletin hitam-putih dengan nama Bulaksumur Pos, yang terbit mingguan secara cuma-cuma. Awalnya hanya empat halaman, Bulaksumur Pos lantas terus berkembang sampai enam belas halaman. Pada pengantar editorial edisi perdana Bulaksumur Pos, tertulis:

Karena perubahan krusial Mei 1998 berdampak pada pers nasional, maka Surat Kabar Mahasiswa Bulaksumur harus berinovasi agar mampu menjawab tantangan zaman baru. Sadar akan adanya permasalahan luar biasa di lingkungan kampus yang perlu dibicarakan, Surat Kabar Mahasiswa Bulaksumur bermetamorfosis menjadi Media Komunitas.

Sementara itu, Majalah Balairung turut berganti rupa. Para pengurusnya memutuskan untuk menerbitkan sebuah jurnal berisikan opini dan gagasan mahasiswa. Di lingkungan kampus, mereka turut menerbitkan koran dinding yang membahas berbagai isu terkini.

Bulaksumur Pos masih terbit sampai hari ini, lima tahun setelah edisi pertamanya. Sebagai terbitan mingguan, media ini menjadi magnet tersendiri bagi pengiklan karena daya tarik lokalnya. Ada kolom 'Iklan Baris' yang memungkinkan pembaca mengirim pesan, salam, bahkan ucapan selamat ulang tahun kepada mahasiswa fakultas lain. Biaya untuk 'Iklan Baris' Rp 500 per baris, sedangkan untuk 'Iklan Kolom' Rp20.000 per unit. Ada juga kolom 'Ini Caranya' yang menawarkan tips-tips, seperti cara menyewa ruang pertemuan di UGM atau stadion kampus dan cara mengakses pusat-pusat studi yang ada. Edisi Bulaksumur Pos yang paling banyak dicari adalah edisi yang memuat berita meninggalnya sejumlah mahasiswa saat ekspedisi ke Gunung Slamet. Banyak rekan mahasiswa yang datang ke sekretariat karena berita ini, namun edisi itu sayangnya sudah tidak dicetak lagi sehingga harus difotokopi.

Gelombang baru

Sejak 1997, terjadi sejumlah perubahan di masyarakat yang dapat mengubah cara pandang seseorang tentang makna menjadi mahasiswa, khususnya dalam kaitannya dengan lanskap sosial-politik di Indonesia. Mahasiswa sekarang cenderung menyelesaikan studinya tepat waktu. Di UGM,

misalnya, tren ini didukung dengan pemberlakuan beragam jenis program Kuliah Kerja Nyata, dari KKN Semester Pendek hingga KKN Dalam Kota. Turut dihadirkan pula program semester pendek, yang memungkinkan mahasiswa untuk lulus lebih cepat dan merintis karier. Hal itu dianggap sebagai pilihan yang masuk akal di tengah krisis ekonomi yang tak kunjung usai. Bisa dibilang lembaga pendidikan, beserta konstelasi kuasa yang menyokongnya, telah mengondisikan mahasiswa supaya steril dari problem sosial-politik sekaligus memastikan mereka cepat lulus.

Pada pertengahan 1990-an, sejumlah unsur sosial secara kentara menandai atau mencirikan keragaman ideologis anak muda Indonesia. Kontestasi politik telah membentuk mahasiswa yang aktif di media, aktivisme, dan kesenian kampus, juga mahasiswa yang sebatas belajar di ruang kelas. Kebebasan dan perubahan politik pasca 1998 ironisnya malah menempatkan pers mahasiswa dalam situasi serba rancu dan mengambang. Ia dituntut untuk mencari makna baru supaya tetap relevan dengan situasi zaman terkini.

Hari ini, anak muda dapat membaca Cosmo Girl, Ripple, dan beberapa majalah mingguan independen lainnya atau bahkan membuat majalah sendiri. Mereka bisa jadi juga rutin ikut rave party, belanja di distro, hafal band indie kanan kiri, mendengarkan The Strokes, membaca novel Pramoedya Ananta Toer, dan berlangganan majalah Tempo. Kini sudah sulit membedakan mana orang yang membaca karya Pramoedya sebagai pemuasan intelektual (seperti yang terlihat dalam enam hingga sepuluh tahun lalu) dan mana yang sebatas gaya-gayaan. Hari ini, kita

dapat mengamati bagaimana politik cara berpakaian, berbicara, mendengarkan musik, dan membaca sudah begitu berbaur. Gambaran paling nyata untuk ini adalah generasi yang lahir pada akhir 1970-an dan awal 1980-an. Mereka tidak berurusan dengan kolonialisme dan pascakolonialisme, tapi turut terusik dengan produk dan konsep budaya baru yang sesuai dengan posisi ekonomi dan budaya Indonesia di tengah kapitalisme global. Situasi ini mendorong mahasiswa untuk menata ulang strategi mereka dalam bermedia dan mengekspresikan politik identitas mereka.

Sejak 2000, muncul gelombang baru terbitan anak muda dengan semangat yang juga baru. Terbitan-terbitan ini biasanya hasil fotokopi, atau dicetak dalam jumlah terbatas, lalu disebarluaskan melalui jaringan komunitas anak muda di berbagai kota dan menjadi media belajar serta bertukar pikiran. Beragam isu dan kalangan publik terwadahi: Blocknote, Ajaib, Beni, Requiem, dan Pagina untuk puisi dan cerpen; Clea untuk kritik dan kajian film; Ego! Scrapbook berisi esai dan seni visual; 10:05 berisi foto, profil klub, dan informasi rave party di Yogyakarta; Blow untuk esai, gambar, dan ulasan musik; Ripple untuk ulasan musik, informasi surfing, skateboard, esai tentang desain dan fesyen; Mes 56 dan Kitsch untuk seni visual; Rude dan Daging Tumbuh untuk komik strip; Momen Inersia untuk kritik kapitalisme di industri musik; Shine untuk ulasan musik; Revolver untuk esai tentang gaya hidup dan musik; sedangkan Air Seni untuk esai seni, karya seniman muda, serta ulasan buku, musik, dan ulasan film. Dalam terbitan generasi baru ini, kentara sekali ada persimpangan antara seni visual, sastra, dan

masalah sosial politik. Keragaman ini menunjukkan bagaimana anak muda Indonesia secara intensif mengonsumsi isu-isu global melalui berbagai aspek produk budaya dalam kehidupan sehari-hari.

Menurut Peniti Pink, kolektif distributor zine di Jakarta, pada Februari 2004 tercatat ada 223 media alternatif yang diproduksi oleh anak muda kelahiran 1980-an yang mulai kuliah pada 2000. Inilah generasi yang lahir pada masa kejayaan Orde Baru dan mulai menggeluti kehidupan kampus ketika Reformasi telah berlalu. Mereka mengalami Reformasi, serta momen-momen terakhir periode kekuasaan rezim Suharto, melalui cerita dan dokumentasi di media massa. Sebagai produser budaya, mereka luwes sekali berpindah dari satu proyek ke proyek lainnya, membuat satu media lalu ganti bikin media baru lagi, yang mungkin hanya terbit satu atau dua kali. Pada saat yang sama, budaya internet mulai membuka jalan untuk ekspresi diri melalui platform *blogging*. Semua aktivitas media ini menunjukkan kebutuhan kaum muda untuk menampilkan koleksi pribadinya, dan teknologi baru menjadi kanal yang bebas (juga gratis) untuk berekspresi dan beraktivitas. Media baru telah membuka ruang-ruang jelajah bagi kaum muda untuk membahas dan bergumul tentang identitas dirinya.

Fokus pada diri sendiri tak hanya menandakan kebebasan diri yang ekstrem, tapi juga sikap serba santai dan "yang penting keren" dalam menjalani hidup. Setelah 1998, kebingungan melanda kaum muda. Dalam media dan budaya anak muda, kita bisa melihat bagaimana isu politik yang 'besar' bergeser ke perayaan komunitas dan eksistensi diri pada tahun-

tahun pasca-Reformasi. Situasi ini turut memantik pertanyaan tersendiri apakah sikap serba santai dan "keren" itu tadi gejala dari sesuatu yang lebih besar. Saya pribadi berpendapat bahwa klaim atas kebebasan akan mengerucut dalam berbagai bentuk pertarungan melawan dominasi yang bisa jadi malah tidak memberi ruang bagi kaum muda. Pertanyaan akan hal ini menjadi sukar dijawab ketika batas antara gaya hidup, sikap pribadi, dan ideologi tak lagi tegas.

1a

1c

1b

1a. Ika Vantiani di lapakan Bandung Zine Fest #26, 21 Juli 2012. Foto: Feransis

1b. Ilustrasi Penitī Pink Karya: Shalimma Robbiaswaty

1c. Meja lapakan di Taman Nasional Muara Angke, 2 Februari 2008. Foto: Ika Vantiani

2. Newsletter Gugat: Kecepatan dan mendokumentasikan suara protes

Gugat adalah buletin yang muncul dalam periode politik khusus menjelang Orde Baru jatuh, tepatnya April sampai Juni 1998. Isi terbitan ini sepenuhnya berisi berita yang direkam langsung dari aksi mahasiswa yang berlangsung secara intensif dalam periode menjelang kejatuhan Soeharto.

Struktur terbitan Gugat sangat sederhana dan mengikuti surat kabar biasa—berita, foto, refleksi, dan catatan editorial. Setiap aksi mahasiswa yang diikuti, akan berlanjut dengan memikirkan menulis suatu artikel, esai, renungan, untuk Gugat. Semua hasil pengamatan dan pengalaman mengikuti aksi hadir kembali ke dalam Gugat. Mereka seperti dituliskan untuk memberi semangat kepada siapapun yang berniat membacanya, dan yang terpenting juga kepada diri sendiri. Gabungan dari semua faktor dorongan ini membuat Gugat berkesan, paling tidak buat saya, meskipun terbitan kecil ini berumur pendek. Sebagian materi tulisan ini dibuat dengan bersandar ingatan orang lain yang sama-sama menghidupi Gugat. Mungkin ini akan menghasilkan sejarah Gugat yang beragam versi. Tapi justru itu lebih penting – mengingat akan terus membuat sesuatu hidup.

Gugat diterbitkan oleh Badan Penerbitan Pers Mahasiswa (BPPM), Universitas Gadjah Mada. BPPM

bermarkas di Bulaksumur B21, dan berfungsi sebagai organisasi yang menyatukan beragam pers mahasiswa yang ada di lingkungan kampus UGM. Di Bulaksumur B21, ada dua pers mahasiswa yang berbagi rumah bersama—Surat Kabar Mahasiswa Bulaksumur (dan nantinya berubah nama menjadi Bulaksumur Pos) dan Majalah Mahasiswa Balairung. Gugat dikerjakan bersama oleh aktivis Bulaksumur dan Balairung. Tentu saja tidak semua orang yang ada di Bulaksumur dan Balairung ikut serta dalam pengerjaan Gugat. Semua orang bebas memilih caranya sendiri untuk berkontribusi terhadap gejolak yang ada di lingkungan sosial. Gugat juga bukan satu-satunya kesempatan dimana Bulaksumur dan Balairung bekerja sama. Tapi proses produksi Gugat menandai peristiwa dimana pengorganisasian kerja sama berlangsung secara organik dan spontan.

Gugat terbit tiap Senin dan Kamis. Ia dicetak di kertas A3 yang dilipat dua, sebanyak empat halaman. Gugat sepenuhnya terbit dengan teknik cetakan fotokopi. Fotokopi dilakukan di Prima Fotocopy, di Jalan Teuku Cik Di Tiro. Harga resmi Gugat adalah Rp 400,00. Menurut Edy SR, rekan sesama aktivis Bulaksumur yang juga terlibat dalam produksi Gugat saat itu, para pembeli sering membayar Rp 500,00 dan tidak meminta kembalian. Teman lain, Irma Hidayana, mengingat bahwa sepeda motor Edy SR paling sering dimanfaatkan untuk memperlancar keperluan logistik untuk penerbitan Gugat – mengambil sesuatu yang kurang, mengantar si ini atau si itu ke suatu tempat.

Masih menurut cerita Edy, harga produksi Gugat sebanyak Rp 300,00 per eksemplar. Sebagai bentuk

dukungan, kami sering mendapat diskon harga cetakan dari Prima. Kami hanya diminta membayar sebanyak Rp 200,00 saja. Terus terang saya tidak mengingat soal diskon ini. Yang saya ingat adalah saat bertugas mencetak Gugat di Prima, para petugas mesin fotokopi dengan saksama ikut membaca Gugat yang masih hangat keluar dari mesin fotokopi. Gugat dijual di sepanjang Boulevard UGM, atau di tengah aksi mahasiswa yang berlangsung. Edy juga bercerita bahwa teman-teman yang bertugas mendistribusikan Gugat dengan nada bercanda menyebut diri sendiri sebagai Aliansi Loper Gugat (ALGA).

Semua yang terjadi di ruang publik masa itu seperti layaknya panggung pertunjukan besar dimana beragam aktor punya peran berbeda-beda dan saling menonton aksi satu sama lain. Begitu banyak media massa lain ikut merekam semua yang dilakukan mahasiswa—salah satu aktor utama. Gugat sepenuhnya dijalankan oleh mereka yang sebagian besar juga peserta rutin aksi demonstrasi. Semua yang dituliskan di Gugat seperti laporan langsung dari jalan, dari perspektif mahasiswa sendiri. Hal ini membuat tulisan-tulisan di Gugat terasa berbeda, meskipun menceritakan tentang suatu hal yang sama. Meskipun rata-rata tulisan cukup pendek, tapi ia memuat perasaan, keinginan, dan harapan atas apa yang terjadi di lingkungan sekitar.

Gugat lahir di periode pra-media sosial. Kecepatan, semua yang serba segera, tampil langsung di layar, dalam waktu yang bersamaan dengan kejadian, belum menjadi realitas teknologi publik. Sistem produksi Gugat yang terbit tiap Senin dan Kamis, untuk memuat reportasi yang berlangsung di hari-hari sebelum,

antara, dan sesudahnya, terasa sebagai teknologi pemberitaan yang cukup langsung. Ia menubuhkan karakter segera dan tepat sasaran.

Saat ini lazim bagi para mahasiswa atau peserta aksi demonstrasi apapun untuk melaporkan apapun yang terjadi lewat kamera telepon genggamnya, dan lantas mengunggahnya ke kanal media sosial yang dimiliki atau berita online tertentu. Tapi bagi semua orang yang terlibat di Gugat saat itu—kami mencatat di buku catatan, menulis di komputer, menyusun buletin, dan pergi ke tempat fotokopian. Proses produksi Gugat juga berlangsung dengan mobilitas tinggi.

Bulaksumur B21 bukan satu-satunya tempat bekerja. Lokasi pengerjaan Gugat berpindah-pindah dari satu rumah ke rumah lain, mengikuti intuisi dan suasana keamanan. Untuk mengikuti logika mobilitas tinggi ini, sering kami menulis dan menyelesaikan proses mengedit bersama di laptop milik teman. Saat itu laptop masih merupakan teknologi komputer portabel yang masih baru. Belum banyak orang mampu memilikinya. Dari sekian banyak makna penting dari keterlibatan memproduksi Gugat, menulis di laptop adalah satu hal yang saya garisbawahi. Saat itu kami sering menggunakan laptop milik Muhammad Fatah Yasin – teman kami yang sekarang sudah tidak ada lagi. Menulis artikel yang langsung segera diterbitkan di Gugat memberi sensasi seperti bekerja di kantor berita sungguhan. Mengetik artikel di laptop memberi sensasi lain – jari tangan menari di atas papan penjarian dengan ringan, seperti memberi stimulus untuk semua isi kepala mengalir dengan lebih lancar.

Target pembaca Gugat pada dasarnya adalah semua orang yang tertarik untuk membaca semua yang sedang bergejolak di jalanan. Mungkin terasa aneh jika mereka yang juga ikut berdemonstrasi membeli terbitan ini. Bukankan mereka juga mengalami, atau melihat semuanya sendiri secara langsung? Dalam kehidupan sehari-hari, media difungsikan untuk memberi perspektif yang berbeda. Ia ikut menambah penjelasan bahwa mungkin Gugat dibeli dengan bayangan untuk memberikan pandangan mata yang berbeda.

Penerbit pers mahasiswa biasanya membutuhkan waktu panjang untuk menerbitkan suatu edisi. Semua pekerjaan dilakukan oleh tim kecil dan semuanya membutuhkan waktu—mulai dari kerja penulisan, desain, sampai mengusahakan dana untuk membiayai percetakan. Gugat menawarkan proses baru dimana semua aspek kerja dibuat lebih sederhana—halaman lebih pendek, teknik cetak yang tidak rumit. Semua dikerjakan dengan mendayagunakan apapun yang tersedia. Dan semua itu terjadi karena didorong oleh rasa tujuan yang lebih jelas—untuk menceritakan apa yang dilihat di depan mata, tanpa banyak beban.

2a Newsletter Gugat. Foto dan koleksi: Edy SR

2b. Halaman dalam Newsletter Gugat. Foto dan koleksi: Edy SR

3. Kunci Dan Pembayangan Kunci: Institusi Baru Dan Intelektual Amatir

Refleksi pribadi

Apa artinya Kunci?

Sebenarnya ini pertanyaan yang aneh karena tiap penanya seolah-olah seperti benar-benar tidak tahu apa itu sebuah benda yang kecil, sederhana, tapi penting seperti sebuah kunci. Waktu itu sepertinya makna nama Kunci tidak terlalu dipikirkan secara mendalam. Mungkin nama itu dipilih benar-benar karena alasan bahwa ia mewakili sesuatu yang kecil, sederhana, tapi berguna.

Pada awalnya Kunci muncul dalam bentuk newsletter, empat halaman, hitam putih, dua puluh dua tahun lalu, tepatnya di 1999, dan dengan rasa percaya diri ditandai bahwa ia adalah bagian dari Kunci Cultural Studies Center. Pertanyaan tentang arti kata 'Kunci' dulu biasanya berlanjut dengan pertanyaan lain tentang apakah Kunci berasosiasi dengan universitas tertentu. Lalu ia berlanjut dengan ditambah tekanan soal darimana Kunci mendapatkan uang untuk membiayai kegiatan. Kadang ia juga ditambah dengan pertanyaan tentang latar belakang pendidikan yang dimiliki. Misal ketika menulis peristiwa seni, maka akan ada yang bertanya apakah kami benar-benar punya

latar belakang pendidikan seni secara formal.

Format newsletter sepertinya dianggap terlalu informal, dan mungkin jauh dari bayangan orang tentang bagaimana karya ilmiah seharusnya bersirkulasi.

Newsletter Kunci dicetak dengan teknik sablon, dengan jumlah eksemplar tergantung kemampuan finansial yang dimiliki untuk membiayai percetakan. Mungkin ia lahir dari keakraban dan kedekatan Kunci dengan pers mahasiswa waktu itu. Newsletter Kunci mungkin memang tidak bisa disebut sebagai jurnal akademis. Tapi mungkin memang tidak terlalu tepat membandingkan Newsletter Kunci dengan sebuah jurnal akademis. Keduanya eksis dengan landasan pemikiran yang berbeda. Sebuah jurnal akademis biasanya lahir dengan intensi untuk memantapkan posisi pusat intelektual yang konvensional—universitas, pusat studi, dan lembaga penelitian lain yang formal. Sementara sebuah newsletter seperti sebuah pernyataan untuk membengkokkan semua formalitas itu. Berbeda dengan jurnal yang proses penerbitannya memakan waktu lama, dengan mengagungkan sistem *peer review* (ulasan sejawat) dan *gate keeping* (penjaga gerbang) yang hierarkis. Proses produksi Newsletter Kunci relatif cepat, dan tidak harus melampaui banyak prosedur. Ia tidak perlu menunggu lama. Kecepatan ini lahir dari keadaan yang memaksa untuk merebut sejengkal ruang di ranah publik. Kerja intelektualitas bukan dominasi segelintir orang.

Universitas mungkin bukan satu-satunya tempat produksi intelektualitas.

Sebenarnya ini semua menuju pada pertanyaan besar tentang institusi dan otoritas pengetahuan dan budaya. Yang masih jadi keingintahuan adalah, mengapa Kunci dulu juga disebut dengan 'Kunci Cultural Studies Center'?

Mungkin memang kesannya aneh bahwa ada lembaga yang ada embel-embel '*center*' di namanya tapi kantornya dulu ternyata di kamar kos, atau numpang di sekretariat pers mahasiswa di Bulaksumur B21 seperti Kunci. Bacaannya juga sebagian besar buku-buku fotokopian.

Orang-orang sekitar, termasuk kami sendiri, tumbuh dalam pemikiran lama bahwa kerja intelektual selalu lahir dari sebuah institusi khusus. Mengikuti pemikiran ini, institusi yang memproduksi karya intelektual hadir dalam karakter khusus—universitas, pusat studi, dan lembaga penelitian lain yang formal. Mungkin karena itu kami menamai diri kami dengan "Kunci Cultural Studies Center." Meskipun tentu saja kami tidak tergabung dalam institusi pendidikan dan penelitian manapun. Dan karena itu sering menjadi pertanyaan dan keingintahuan utama banyak orang saat itu.

Eksistensi sebuah inisiatif yang melakukan kerja penelitian, dan tidak tergabung dalam sebuah institusi pendidikan dan penelitian yang dikenali, akan dipertanyakan. Ia akan dipertanyakan karena dianggap tidak resmi. Makna kata resmi bisa terentang luas, dari institusi bikinan negara, sampai apapun yang mempunyai badan hukum. Pemikiran akan pentingnya makna resmi itu begitu meluas, dan seperti begitu saja, nama Kunci Cultural Studies Center dicetuskan. Ia

muncul dengan kata '*center*' atau 'pusat' melekat, seperti ingin memberi kesan resmi dan formal. Kata '*center*' mungkin justru bisa dilihat sebagai perspektif imajiner untuk membayangkan diri sebagai ruang, memberi dimensi keruangan atas praktik berpikir. Mungkin tanpa sadar kami sebenarnya sedang menubuhkan ide-ide berbeda tentang apa yang kami maksud dengan institusi budaya. Sebuah institusi budaya baru yang semuanya berdasar dari apa yang dibikin dan diatur sendiri.

Sejak 2019, Kunci berubah nama menjadi Kunci Study Forum & Collective. Ini adalah proses transformasi yang dilandasi dengan pemikiran baru untuk lebih memberi penekanan pada proses bolak-balik dari belajar bersama dan kebersamaan.

Bagaimana lantas kerja intelektual yang berada di luar tembok universitas itu bisa didefinisikan?

Salah satu topik yang sering didiskusikan dalam lingkaran pergaulan pemikir, aktivis, praktisi budaya, dan mahasiswa di periode 1990-an adalah seputar posisi intelektual dan hubungannya dengan negara dan publik. Ini adalah karakteristik kegelisahan yang muncul dari kondisi dimana kuasa negara menentukan siapa intelektual, organisasi tempat para intelektual bekerja, dan bagaimana produksi pengetahuan dilangsungkan. Dalam periode Orde Baru, semua yang terjadi di ruang publik dikontrol ketat oleh negara. Ia menjadi tolok ukur kepatuhan dan ketidakpatuhan publik terhadap otoritas negara.

Pemikiran Antonio Gramsci tentang '*organic intellectuals*' (intelektual organik) misalnya mendapat perhatian tinggi.[1] Secara umum, Gramsci

mengelompokkan para intelektual yang berada universitas sebagai intelektual tradisional. Lawannya, intelektual organik, adalah mereka yang berasosiasi dengan media massa, organisasi sosial dan politik tertentu, dan semua orang yang punya peran dalam menyumbangkan pemikiran apapun di kanal populer. Kategori intelektual organik dari Gramsci ini terasa cocok disandingkan dengan pemikiran Noam Chomsky tentang kategori '*counter hegemonic intellectual*' (intelektual hegemonik tandingan).[2] Dalam pemikiran Chomsky, para intelektual hegemonik tandingan bekerja untuk melawan para intelektual yang bekerja untuk memantapkan posisi status quo dari negara.

Seperti ada kerinduan yang tulus untuk mencari sosok mendapatkan berkah pengetahuan dari para intelektual organik ini. Ini hal yang bisa dimaklumi mengingat hidup dalam dunia kampus saat itu seperti hidup dalam iklim pengetahuan yang penuh represi, kegelisahan seputar posisi intelektual juga menyangkut tentang pengetahuan apa yang seharusnya diproduksi, apa yang disembunyikan, dan hal-hal apa yang seharusnya disuarakan. Buku teks sejarah bikinan negara kerap bertentangan dengan pamflet yang beredar saat demonstrasi mahasiswa, atau buku karya para eksil politik yang bersirkulasi dengan diam-diam. Buku teks pelajaran kuliah bikinan para ilmuwan yang menghidupi universitas justru penuh dengan ajaran ideologi pembangunan yang tidak selaras dengan kearifan masyarakat adat dan kelestarian lingkungan.

Kembali ke penamaan awal Kunci sebagai 'Kunci Cultural Studies Center,' ia memberi kesan bahwa Kunci adalah pusat cultural studies seperti dalam imajinasi

banyak orang tentang penggerak cultural studies seperti Stuart Hall, Richard Hoggart dan Centre for Contemporary Cultural Studies.

Tapi kami juga menyadari bahwa apa yang sebenarnya kami lakukan adalah melepaskan diri dari keterbatasan dan pengertian awal tentang apa itu *cultural studies*. Kami mengapropriasi makna yang dipahami banyak orang sekaligus membangun jalan sendiri untuk menjadi *amateur intellectuals* (intelektual amatir), seperti yang dikemukakan Edward Said di *Representations of the Intellectual*.[3] Mengikuti Said, makna dari intelektual amatir ini adalah posisi dimana seorang intelektual menghindari jebakan profesionalisasi, yang selalu cenderung menggerus sensibilitas untuk mendengar dan menjadi platform bagi banyak orang. Dengan mengambil pengertian intelektual amatir ini sebagai referensi, mungkin dulu sebenarnya Kunci dibayangkan sebagai sesuatu, atau kondisi, dimana kami bergerak keluar masuk dengan bebas beragam institusi formal dan informal. Posisi yang fleksibel ini memberi jenis kebebasan yang diperlukan untuk menghindari sesuatu yang tak bisa diubah-ubah lagi. Kami tidak mau mengkhususkan diri ke dalam lapangan tertentu. Kami ingin mempunyai keyakinan dalam apapun yang kami anggap berharga.

Meskipun demikian, ada banyak alat yang dipinjam dan terinspirasi dari pemikiran-pemikiran para penggerak studi kebudayaan seperti Stuart Hall. Refleksi saya pribadi, dalam konteks Kunci, alat-alat pinjaman ini terwujud dalam mengusahakan penggalian di ruang-ruang studi yang saat itu jarang, atau tidak disentuh. Alat lain adalah semangat untuk

membuat proses pembuatan opini menjadi terbuka. Ini salah satu aspek yang membuat mengapa gerakan budaya saat itu disertai dengan penerbitan independen yang intensif. Penerbitan Newsletter Kunci dan menjalankan Kunci adalah jalan untuk menjalankan pemikiran kritis secara publik. Praktik-praktik yang dilakukan menunjukkan relasi dinamis antara teori dan praktik. Studi kebudayaan tidak dimaknai sebagai pendekatan teoretis yang datang dari atas, tapi dari semangat untuk membuatnya aktif, terus menerus hidup dan dimaknai ulang lewat pemahaman hidup yang juga berkembang di ranah pribadi. Semua yang kami lakukan bisa diteorikan.

Ada persebaran kata 'komunitas' yang menyertai kemunculan banyak inisiatif baru di akhir 1990-an dan awal 2000-an. Ia seperti menyatakan pengakuan atas posisi intelektual yang bukan dari atas, tapi dari dalam, samping, dan segala penjuru.

Ini juga bisa menjelaskan mengapa periode awal Kunci ditandai dengan serangkaian kegiatan yang bertujuan untuk menarasikan sejarah dari bawah. Saat itu kami melakukan program sejarah keluarga dan sejarah kampung. Apa arti komunitas? Mungkin ia bukan sekedar suatu ruang yang bisa didefinisikan secara geografis, melainkan ruang nonfisik yang bisa diisi dengan suara-suara berbeda. Tidak lama setelah Newsletter Kunci No 5 Gay/Lesbian terbit, kami menerima email panjang berisi kisah melela dari seseorang yang tidak kami kenal sebelumnya. Email ini adalah hal kecil yang selalu saya ingat. Newsletter kami menjadi jalan bagi orang lain untuk untuk menuliskan kisah yang selama ini terpendam. Ia ikut menambah

kompleksitas menarasikan sejarah dari bawah. Sejarah dari bawah berarti juga menulis ulang sistem kegelisahan yang dimiliki, dan menciptakan ruang dimana orang bisa melakukannya secara terbuka.

Mahasiswa selalu diposisikan sebagai kelompok istimewa yang dianggap memberi kontribusi tertentu pada perkembangan sosial tertentu. Ia ikut memberi beban pada posisi mahasiswa saat itu. Sekaligus mahasiswa juga berada dalam posisi dimana ia mengalami banyak keterbatasan pengetahuan.

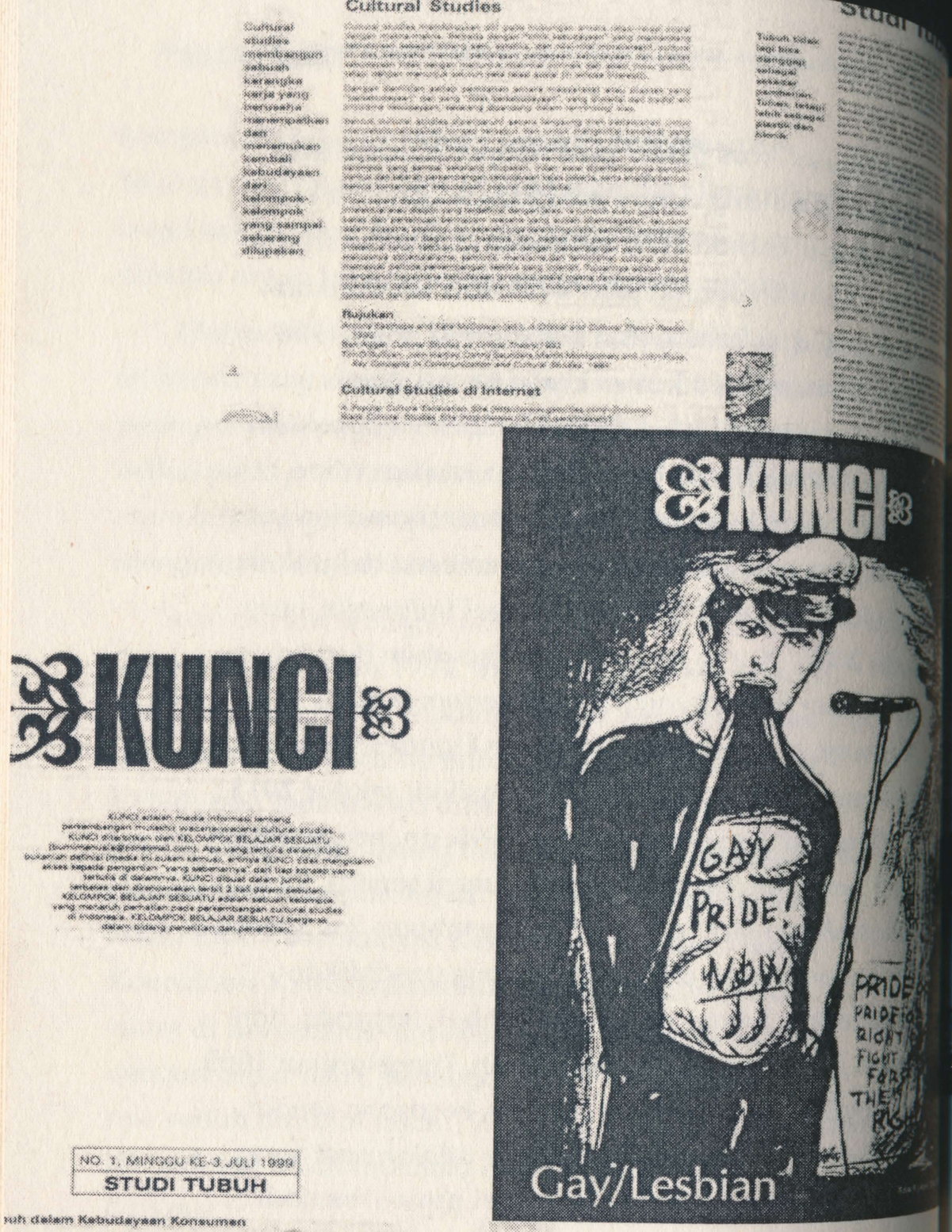
Saya masuk sebagai mahasiswa di Universitas Gadjah Mada pada 1994. Ini adalah periode dimana gerakan mahasiswa, dipadu dengan gerakan sosial lain, melawan Orde Baru berada dalam intensitas tinggi. Kehidupan mahasiswa dikepung oleh beragam arus politik yang berlangsung bersamaan dari berbagai arah. Depolitisasi kampus terjadi secara sistematis lewat NKK/BKK (Normalisasi Kehidupan Kampus/Badan Koordinasi Kemahasiswaan). Gerakan radikalisasi Islam di universitas-universitas di Indonesia tumbuh dengan cepat sejak pertengahan 1990-an (meski bibit-nya sudah dimulai sejak 1970-an). Agenda radikalisasi ini berjalan lewat mushola dan kelompok studi Islam di kampus.[4]

Dalam konteks pengalaman saya, ke-1965-an, atau pengetahuan 1965, didapatkan secara bertahap, perlahan-lahan, sesuai dengan perkembangan pemikiran kritis secara personal. Ia juga dibentuk oleh keberadaan akses dan keterbatasan pengetahuan seputar 1965. Banyak buku karya Pramoedya Ananta Toer misalnya saya dapatkan dalam bentuk fotokopi. Saya ingat pernah membeli buku 'Nyanyi Sunyi Seorang

Bisu'[5] biasa 'Arus Balik'[6] dari tempat khusus, dan keduanya datang dalam bungkusan koran bekas.

Sebagai contoh lain, membaca karya Hersri dan para eksil lain adalah juga hasil dari keterbukaan informasi dan keberanian berekspresi pada 1998. Sebelum membaca karya-karya Hersri dalam bentuk buku, tulisan-tulisan Hersri saya dapatkan secara mencicil lewat mailing-list, media online seperti Inside Indonesia, atau lewat terjemahan yang dilakukan peneliti asing. Saya membaca buku Ruth Havelaar berjudul *Selamat Tinggal Indonesia* baru pada 2002.[7] Karya ini adalah terjemahan dari karya asli dalam Bahasa Inggris *Quartering: A Story of a Marriage in Indonesia during the Eighties.*[8] Saya baru berkesempatan membaca karya asli ini sekitar 2013.

Bagi mahasiswa di periode 1990-an, pengetahuan 1965 bergerak, berasal, dan berfungsi seperti pengetahuan liar. Ia adalah pengetahuan liar karena tidak didapatkan dari ruang-ruang pendidikan yang resmi. Semua datang terlambat, tertunda, dan nyaris harus selalu diperjuangkan. Pengetahuan 1965 didapatkan lewat mengais-ngais, berusaha sendiri. Tahu sejarah dan membaca buku adalah soal yang politis. Ini semua juga bagian dari proses menjadi dewasa.



3a

3b

3a. Newsletter Kunci No 1 S... Tubuh, Juli 1999. Koleksi: Pe... pustakaan Kunci Study Fo... & Collective

3b. Newsletter Kunci No 5 C... Lesbian, April 2000. Gambar sampul: Ari Dyanto. Koleksi: Perpustakaan Kunci Study Forum & Collective

3c. Newsletter Kunci No 16, April 2007. Gambar sampul: "Think Big" karya Roslisham Ismail aka Ise Parking Project. Koleksi: Perpustakaan Kunci Study Forum & Collective

4. Ruang Alternatif Sebagai Gerakan Budaya Baru: Langskap Kreativitas

Kata "alternatif" di Indonesia sebelumnya banyak dikenal melalu frasa "media alternatif", sebuah istilah yang digunakan untuk menggambarkan bagaimana media menunjukkan oposisinya terhadap rezim Orde Baru. Penggunaan kata ini telah meluas sepanjang sepuluh tahun terakhir. Keberadaannya telah menjadi bagian dari kosakata budaya, dan hingga kini digunakan untuk mengacu pada ruang yang didedikasikan bagi suara-suara baru di bidang sastra, film, dan seni rupa di tiga kota di Indonesia—khususnya Jakarta, Bandung, dan Yogyakarta.

Di masa Orde Baru, ranah seni dan budaya dikontrol oleh institusi-institusi formal. Di bawah dominasi otoritas budaya formal, masyarakat lokal terbagi ke dalam dua posisi. Pertama, sebagai konsumen produk-produk budaya yang ditawarkan oleh ruang-ruang formal. Yang saya maksud sebagai konsumen di sini adalah khalayak berupa masyarakat yang mengunjungi pameran-pameran seni rupa dan penikmat teater di Taman Budaya (Pusat Budaya) yang keberadaannya tersebar di seluruh Provinsi di Indonesia. Kedua, sebagai produsen budaya dan pengguna aktif yang diwajibkan oleh para otoritas pemegang kekuasaan untuk menyesuaikan ekspresi

budaya mereka sesuai arahan.

Dominasi peran skena ruang-ruang formal semakin melemah sejak tahun 1990-an. Sebagai contoh, skena seni rupa di Yogyakarta, antara lain Cemeti Art House yang didirikan pada tahun 1988, di mana keberadaannya menjadi penantang terhadap ruang-ruang yang berkuasa. Kelahirannya merupakan respon terhadap absennya ruang seni rupa kontemporer, serta menyediakan ruang bagi suara-suara seni rupa kontemporer yang dianggap tidak diterima oleh ruang-ruang seni yang sudah dimapankan, antara lain seperti Taman Budaya dan Museum Nasional.

Ruang-ruang baru untuk seni dan produk-produk budaya pelan-pelan mulai terbentuk. Poster-poster mulai tersebar luas, berisikan informasi mengenai pameran yang digelar bukan di galeri-galeri, melainkan kontrakan kecil atau kafe-kafe. Beberapa ruang baru ini telah mengembangkan dan memapankan peranannya sebagai ruang-ruang alternatif, antara lain seperti Kedai Kebun Forum dan Via-Via. Keduanya merupakan ruang galeri-restoran. Bahkan hingga kini, terjadi peningkatan sejumlah ruang-ruang multifungsi seperti restoran-galeri, kafe-perpustakaan-ruang diskusi-galeri, dan distro-galeri.

Tumbangnya pemerintahan Orde Baru tidak hanya diikuti dengan meningkatnya ruang-ruang alternatif, melainkan juga ditandai dengan semakin aktifnya peran masyarakat setempat di tingkat produksi kebudayaan.

Terkait ruang-ruang baru dalam seni rupa dan film, beberapa contoh yang bisa diangkat dari Yogyakarta adalah Ruang Mes 56—ruang untuk fotografi seni, dan Kinoki—ruang untuk film. Terdapat

juga beberapa ruang yang dibangun untuk wacana seni dan budaya. Cemeti Art Foundation—sekarang dikenal dengan nama Indonesian Visual Arts Archive (IVAA)—merupakan sebuah ruang yang fokus pada pendokumentasian dan riset seni rupa. Kunci merupakan sebuah ruang yang memproduksi newsletter dan website dengan pembahasan seputar isu-isu budaya dan kontemporer Indonesia. Rumah Sinema merupakan sebuah ruang yang fokus pada kajian film.

Tokoh utama di tengah eksistensi ruang-ruang alternatif adalah anak muda sebagai inisiator ruang. Bukan saja ruang alternatif ini mendemonstrasikan cara-cara baru untuk mendiskusikan seni dan budaya, keberadaannya juga turut menciptakan lanskap kreativitas.

Karya-karya ruang alternatif

Di tangan pendirinya, "alternatif" menjadi sebuah istilah yang elastis. Mengorganisir ruang alternatif berarti kebebasan menentukan kapan penggunaan istilah ini dapat diterapkan, untuk meregangkan dan mengatur fleksibilitasnya tergantung pada situasi yang dihadapi.

Ditemukan pada tahun 2005, Kinoki memulai aktivitasnya melalui penyediaan ruang untuk penayangan film alternatif. Di kemudian hari aktivitasnya berkembang untuk menumbuhkan ide-ide segar para pembuat film muda dan untuk membuat komunitas baca terkait film dan video, dengan acara semacam pelatihan membuat pelatihan-pelatihan film dan kritik film, serta publikasi Ikonik—newsletter

bertema film. Jika sebuah ruang dianggap sebagai ruang fisik bagi sebuah aktivitas, melihat pada cakupan aktivitas Kinoki, keberadaannya ternyata menjadi sebuah ruang yang dapat bergerak secara bebas dari ruang fisik ke non-fisik.

Sebaliknya, terdapat ruang-ruang yang bergerak dari non-fisik menjadi fisik. Kunci pada awalnya dikenal sebagai newsletter, yang kemudian mengembangkan aktivitas-aktivitas dengan kebutuhan akan ruang fisik nyata untuk menyelenggarakan diskusi buku, mengorganisir pelatihan sejarah komunitas warga, dan menggelar berbagai pelatihan lainnya. Seperti halnya Kunci, IVAA tak hanya berfungsi sebagai pusat dokumentasi seni rupa, melainkan turut mengorganisir aktivitas lainnya semacam mendiskusikan konsep-konsep visual mereka, mengorganisir pameran di kantornya, dan publikasi newsletter secara berkala mengenai seni rupa.

Ruang-ruang alternatif haruslah fleksibel dalam menciptakan aktivitas yang dapat disesuaikan dengan perubahan fokus dan konteksnya. Hal ini juga berarti fleksibilitas pencarian dana guna mendukung berjalannya ruang serta kapabilitas anggotanya untuk melakukan berbagai aktivitas.

Dari sini, saya beranjak menuju pembahasan mengenai ciri-ciri ruang alternatif lainnya, yakni keterbukaan membangun jejaring dengan ruang-ruang alternatif lain. Pada awalnya, sebagian besar ruang alternatif berawal dari berbagai inisiatif personal dan kelompok, kemudian bibit-bibit ruang alternatif ini pun menemukan tempat terbaiknya untuk bertumbuh di luar institusi seni negara maupun universitas. Dengan

ciri bawaan non-formal yang dimiliki, aktivitas ruang alternatif kemudian dicirikan dengan dibangunnya kolaborasi bersama ruang lain yang tidak selalu bekerja di ranah sejenis. Sebagai contoh, Kinoki berkolaborasi dengan Kunci untuk menggelar screening film dan rangkaian diskusi film Asia Tenggara. Kunci berkolaborasi dengan IVAA untuk menciptakan diskusi dan pameran bertajuk "Media Anak Muda Indonesia di Era 1990-an".

Hubungan yang terjalin mesra di antara ruang-ruang alternatif mencerminkan ciri non-komersial yang dimiliki, serta strategi berbiaya rendah untuk menjalankan aktivitasnya. Mereka mempraktikkan apa yang disebut sebagai ekonomi berjejaring.

Ruang-ruang alternatif menunjukkan hasrat beragam ekspresi gaya hidup dan budaya modern yang layak, sebagai bagian dari medium kerja mereka yang baru. Popularitas *café-culture* di Indonesia telah menginspirasi ruang-ruang alternatif untuk membangun kafe untuk menutupi beberapa pengeluaran operasional mereka. Sebagai contoh, Kinoki dan IVAA, keduanya membangun *café* di dalam lingkungan kantor mereka.

Kinoki membangun sebuah toko kecil yang menjual VCD dan DVD film-film produksi pembuat film muda, dan menjual kaos yang didesain dengan unik oleh para desainer lokal, serta turut mendistribusikan berbagai newsletter yang diterbitkan berbagai ruang alternatif dan kelompok anak muda yang berbasis di Yogyakarta dan kota-kota lainnya. IVAA mengembangkan toko serupa, yang menjual berbagai majalah alternatif, buku komik, DVD video art serta berbagai merchandise

lain yang didesain oleh seniman rupa lokal. Toko-toko "bergaya distro" ini menunjukkan bahwa terdapat konvergensi antara ruang alternatif dan industri kreatif. Sebuah ruang alternatif yang telah melebarkan raihannya untuk mengakomodir dan mendistribusikan produk-produk kreatif.

Ruang-ruang ini memilih media baru untuk mendukung aktivitasnya, antara lain melalui mailing list, Blogspot dan Facebook. Keuntungan yang didapat Kinoki dan IVAA dari pemasukan kafe tidaklah terlalu besar. Bagi ruang alternatif yang didanai agensi penyandang dana internasional seperti IVAA, membuka *café* menjadi pilihan yang tidak harus diseriusi. Keuntungan riil yang bisa mereka dapatkan dari keberadaan *café* sesungguhnya didapatkan melalui penyediaan ruang diskusi dan ruang pertemuan bagi berbagai organisasi komunitas. Serupa dengan hal ini, mailing list yang dimiliki Kunci, Blogspot milik Kinoki, dan laman Facebook milik IVAA digunakan tidak hanya sebagai medium untuk menyebarkan informasi kepada komunitas mereka terkait berbagai aktivitas yang dilakukan, namun juga menjadi semacam ruang berbagi pengetahuan di antara anggota komunitas mereka.

Ruang alternatif mengakui generasi baru anak muda Indonesia sebagai bagian dari komunitasnya. Pada perkembangannya, ruang alternatif telah mengalami percampuran generasi. Di satu sisi, generasi yang pernah mengalami era Orde Baru merasakan pentingnya kebutuhan atas transformasi pergerakan budaya, di sisi lain terdapat pula anak

muda yang lahir di tahun 1980-an dan mulai masuk kampus di tahun atau setelah tahun 2000-an. Generasi terakhir ini lahir selepas kejayaan Orde Baru dan mulai masuk kampus pada saat Reformasi bergulir—tahun-tahun terakhir abad ke-20, ditandai dengan kehancuran Orde Baru yang sepenuhnya disokong militer—telah berlalu. Mereka hanya mengalaminya melalui membaca kisah-kisah dan dokumentasi media massa. Percampuran generasi membuka kemungkinan bagi generasi baru anak muda untuk menciptakan ruang-ruang alternatif. Dua generasi ini saling membutuhkan satu sama lain.

Kekuatan ruang alternatif untuk membentuk Gerakan budaya baru terletak pada kombinasi kemampuan membangun jejaring dengan ruang-ruang kreatif lainnya, serta potensi mereka untuk membangun komunitas budaya.

Musuh lama: Dilema menjadi "alternatif"

Keberadaan ruang-ruang baru di Jakarta, Bandung, dan Yogyakarta telah menarik minat anak muda dari kota-kota lain. Mereka mulai membentuk jejaring dan mencontoh bentuk ruang yang telah ada sebelumnya. Meski demikian, sekalipun proliferasi ruang alternatif terjadi, perlu ditelisik apakah skalanya masih berupa gerakan budaya kecil yang dilakukan hanya oleh segelintir anak muda terdidik kelas menengah yang tinggal di lingkungan urban di Indonesia? Apakah menjadi "alternatif" hanyalah sebuah fenomena kelas menengah baru? Apakah kehadiran ruang-ruang alternatif sesungguhnya menjadi pembeda di tengah kebebasan skena kesenian? Apakah komunitas

alternatif menggunakan jaringan mereka untuk membuat perubahan konstruktif? Saya ingin mengulik kasus yang baru-baru ini terjadi di skena film Indonesia untuk menggarisbawahi apa yang menjadi perhatian saya.

Baru-baru ini, Masyarakat Film Indonesia—sebuah kelompok kerja yang berbasis di Jakarta dan terdiri dari pekerja film, aktivis budaya yang bekerja untuk mendorong kondisi perfilman Indonesia ke arah yang lebih baik—memohon dilakukan tinjauan atas UU Perfilman Tahun 1992. Salah satu rekomendasi mereka adalah penghapusan Lembaga Sensor Film. Sebagai pembuat film, mereka menganggap Badan Sensor merepresi alur produk budaya. Meskipun begitu, upaya mereka yang sangat berani untuk meninjau UU Perfilman kurang mendapatkan dukungan dari komunitas film dan komunitas kebudayaan baru, yang terbentuk oleh gerakan ruang alternatif. Hal ini mencerminkan kenyataan menyedihkan bahwa bahkan di dalam komunitas film sendiri, tidak terdapat pandangan yang solid mengenai kehidupan produksi budaya—dalam hal ini, film—dan hubungannya dengan negara, yang tetap mencengkeram kuat, serta aspek-aspek lain di dalam masyarakat.

Hal ini mengisyaratkan bahwa dampak ruang alternatif dan komunitas sesungguhnya sangatlah terbatas. Sebagai contoh, gerakan yang mencoba untuk melihat medium audio-visual dengan cara-cara yang baru—penggunaan film sebagai medium untuk membuka kesadaran baru sebagaimana ditunjukkan oleh organisasi-organisasi anak muda, serta popularitas film "berdana kecil dengan pesan yang kuat" di antara

para pembuat film muda, serta ruang-ruang baru untuk membahas wacana-wacana perfilman sebagaimana ditunjukkan oleh ruang-ruang film baru dan berbagai publikasi yang gagal menunjukkan eksistensinya dalam skala lebih luas, serta mentransformasi semangat mereka ke dalam suara-suara kritis baru. Persatuan dan kekuatan ruang-ruang alternatif dan komunitas tidaklah terlalu kuat. Sebagai sebuah badan persatuan, mereka telah gagal untuk mengidentifikasi "gaya Orde Baru" yang pelan-pelan merayap kembali dengan gaya represinya untuk membungkam suara produk-produk budaya yang dianggap membahayakan. Bisa jadi ini merupakan dilema menjadi "alternatif". Ruang alternatif mendapatkan kebebasannya, dan mampu mengekspresikan dirinya, namun secara kolektif belum sanggup melihat ancaman-ancaman semacam ini terhadap kebebasannya.

Sekalipun saya mengakui besarnya potensi yang ditimbulkan oleh ruang-ruang alternatif, saya akan mengakhiri esai ini dengan sebuah catatan seorang pesimis: bahwa gerakan ruang alternatif masih pada tahap eksplorasi kesenian baru dan wacana budaya, serta kebebasan konsumsi. Meski demikian, dalam alur kebebasan, ruang-ruang baru ini terombang-ambing menuju destinasi yang sesungguhnya belum mereka rumuskan sendiri secara jelas.

5. ruangrupa: Sebuah Percakapan Mengenai Organisasi Horizontal

Saya mewawancarai Direktur ruangrupa, Ade Darmawan, mengenai kemunculan ruangrupa dan perubahannya dalam konteks Asia Tenggara dalam kurun waktu lebih dari sepuluh tahun terakhir.

Pada era Orde Baru di bawah Soeharto (1965-98), istilah progresif 'alternatif' digunakan sebagai ide atau kata yang menggambarkan ruang seni, dan mengisyaratkan oposisi terhadap pihak otoritas.[1] Periode reformasi yang mengikutinya berjalan seiring dengan kelindan ide-ide yang berputar begitu cepatnya, hampir berkelebatan, sejalan dengan berkembangnya sejumlah media alternatif dan inisiatif lokal warga. Meningkatnya aktivitas ini turut mencerminkan intensitas produksi kebudayaan lokal di Indonesia yang sebagiannya didorong oleh sifat mendesak untuk mengekspresikan gerakan counterculture yang telah lama direpresi.

Umur gerakannya beragam sejalan dengan tingkat sensitivitas proyek-proyek yang digulirkan dalam situasi sosial dan politik di wilayah terkait, namun signifikansi karya yang telah mereka hasilkan telah membuktikan bagaimana membaca 'alternatif' dan 'inisiatif' sebagai dua kata kunci untuk

memahami masyarakat Indonesia pasca-1998.

ruangrupa merupakan organisasi seni berbasis di Jakarta yang didirikan pada tahun 2000, pada saat ide reformasi baru saja bergulir. Fungsi awalnya adalah sarana penyaluran studi-studi budaya visual melalui berbagai pameran, publikasi jurnal, workshop penulisan, yang melaluinya tercermin peralihan praktik-praktik artistik dari yang awalnya berorientasi pada produksi obyek, menjadi riset. Pendirinya adalah sekelompok seniman (Ronny Agustinus, Oky Arfie, Ade Darmawan, Hafiz, Lilia Nursita dan Rithmi Widanarko), yang bertemu saat mereka masih mahasiswa di berbagai kota di nusantara.

Anak muda dan pelajar memainkan peranan penting untuk melengserkan Orde Baru Soeharto. Pada saat reformasi, keran-keran kebudayaan anak muda yang lama ditutup pada akhirnya dibuka, mereka mulai bebas mempertanyakan hal-hal yang dahulu mereka terima mentah-mentah. Menulis tentang ruangrupa merupakan salah satu upaya untuk menuliskan gerakan anak muda.

Pada saat bersamaan, menggambarkan kolektif seni rupa rasanya seperti mengingat daftar nama yang begitu Panjang—mereka yang datang dan bekerja untuk kolektif ini, maupun mereka yang tergantikan. Menuliskan mereka juga berarti berbagi kisah-kisah mengenai sekelompok individu, dengan beragam latar belakang pendidikan dan rekam jejak, yang mengembangkan sikap berdikari dalam bekerja dan niat yang bulat saat menguji pemikiran mereka di jalan kesenian dan kebudayaan. Bisa jadi kolektif seniman ini sesungguhnya menyerupai sanggar, sebuah istilah khas

Indonesia untuk menggambarkan ruang kolektif di mana para anggotanya berbagi mengenai pengalaman belajar di bawah bimbingan seorang mentor. ruangrupa merupakan sebuah sanggar kontemporer, namun tanpa kehadiran sosok mentor.

Divisi ruangrupa terdiri dari: Art Lab; Support & Promote; Research & Development; serta Video Art, yang turut mengorganisir festival dua-tahunan OK Video. Penggiat organisasi ini terdiri dari seniman rupa, video-makers, film-makers, seniman performans, desainer grafis, fotografer, penulis, periset, aktivis musik, dan arsitek.

Di tengah percakapan, Ade Darmawan, direktur kolektif ini, mengatakan ia khawatir orang lain akan kebingungan mendengar jawaban ini. Percakapan ini dilakukan sebagian besar melalui surel dan Yahoo! Messenger. Beberapa surelnya dilengkapi dengan lampiran-lampiran, dan beberapa esai yang pernah dituliskannya mengenai inisiatif-inisiatif alternatif, dan hal-hal lain yang sebetulnya layak untuk digali lebih jauh.

Pada saat mengompilasi teks ini, saya merasa seakan-akan dipaksa menjadi pemulung, mengumpulkan pikiran-pikirannya dari berbagai sumber berbeda—tulisan-tulisannya, arsip percakapan melalui Yahoo! Messenger dan file-file percakapannya bersama kritikus seni dan para kurator. Saya menjaga kewaspadaan agar tak luput mengikuti rangkaian pikirannya, dan khawatir kehilangan beberapa aspek penting dari diskusi yang bergulir di tengah proses penerjemahan. Saya khawatir perasaan-perasaan yang muncul pada saat percakapan terjadi telah tereduksi oleh terjemahan saya sendiri. Di tengah proses penerjemahan kata-kata dan pikirannya

ini, tak dapat dipungkiri bahwa saya merasa Bahasa Inggris ternyata lebih singkat dibandingkan Bahasa Indonesia. Apakah pertanyaan-pertanyaan yang saya ajukan ini cukup mewakili? Mungkin saya harus bertanya lebih dalam?

Percakapan ini berlangsung seputar pergulatan pemikiran di dalam organisasi seni. Pertanyaan-pertanyaan yang diajukan untuk menangkap gambaran mengenai hubungan antara anak muda dan negara, para seniman di tengah lingkungannya; serta hal-hal yang sekiranya bisa kita gali saat mendiskusikan perihal prinsip-prinsip dan praktik-praktik kerja organisasi yang mengemuka dalam pertanyaan-pertanyaan yang diajukan.

Klaim dan pernyataan artistik senantiasa berubah. Ide-ide yang termaktub dalam wawancara ini semestinya tidak dimaknai sebagai suatu hal yang bersifat statis: seiring dengan semakin matangnya kolektif seniman, pertanyaan-pertanyaan dan keragu-raguan baru akan bermunculan. Kata-kata 'negara' dan 'masyarakat setempat' yang bertebaran di dalam percakapan kami membuat nada pembicaraan terdengar begitu sombong, namun hal ini dapat menjadi pengingat bagi kita untuk tetap siap siaga dan terus mempertanyakan nasib reformasi, yang menandai dimulainya kisah mengenai ruang-ruang kontemporer alternatif di Indonesia. Akankah pintu-pintu menuju kebebasan akan tetap terbuka? Apa saja yang telah dilakukan oleh inisiatif lokal untuk menjaganya tetap demikian?

Hubungan antara Seniman dan Masyarakat

Nuraini Juliastuti: Kisah hubunganku dan ruangrupa (seringkali disingkat sebagai ruru) dimulai dari Karbon, jurnal seni triwulanan yang dimulai pada tahun 2002.[2] Ada dua hal yang mencuat tentang Karbon: pertama, logo 'RAIN Artists' Initiative Network' yang muncul di sampulnya, menandakan hubungannya dengan jaringan seni global. Kedua, nafas panjangnya. ruru bukanlah organisasi pertama yang menerbitkan jurnal visual, namun keberadaannya cukup lama. Bisa nggak kamu cerita sedikit tentang Karbon?

Ade Darmawan: Karbon diciptakan untuk mengisi *gap* antara publikasi telaah seni visual dan analisis budaya, serta berfungsi sebagai medium perantara antara penulis budaya dan kritikus seni. Setiap edisinya didesain untuk merefleksikan program-program organisasi, dan menyediakan ruang bagi temuan riset-riset kami, namun dalam perjalanannya Karbon berkembang sebagai divisi riset mandiri. Mengenai RAIN, anggotanya terdiri dari macam-macam inisiatif seniman dari negara-negara Selatan, antara lain Meksiko, Argentina, Afrika Selatan, Brazil, Mali, dan India. Kami melihat penting untuk membangun jejaring dalam RAIN, di samping keterlibatan kami dalam jejaring lain di tingkat lokal dan Asia Tenggara.

NJ: Yang satu ini pertanyaan klasik: apa peranan seniman di tengah masyarakat Indonesia kini? Apakah menurutmu seni dapat menyebarkan dampak yang signifikan di tataran lokal? Bisakah seniman berjalan dan bergerak tanpa harus 'merasa bersalah' atau, sebagaimana istilah yang umum dipakai, 'merasa ada keharusan untuk memberikan bantuan pada orang lain'?

AD: [Tertawa.] Aku rasa semua kembali ke bagaimana cara kita melihat kerja-kerja kita. Bagiku,

seorang seniman harus dapat mengguncang kepercaya-an masyarakat, dan semua yang mengelilinginya, serta berkontribusi secara kritis bagi negosiasi sosial dan nila-nilai yang berlaku di dalamnya. Seniman, masya-rakat setempat, korporasi, institusi agama, institusi seni dan budaya selalu berhadap-hadapan dalam keseha-riannya. Seorang seniman tidak lagi diposisikan sebagai penyelamat dunia. Terdengar sangat 1980-an! Terlalu heroik.

NJ: Namun melalui publikasi jurnal, kamu melakukan tindakan yang, tidak dapat dipungkiri, heroik juga. Sekalipun kata 'heroik' terdengar agak berlebihan, ruru mencoba untuk turut meningkatkan infrastruktur kesenian di tingkat lokal. Di dalam satu wawancaramu bersama Hendro Wiyanto, kamu mengatakan peralihan pola kerja seniman dari berbasis produksi sebetulnya satu-satunya cara untuk menggaungkan kekuatan kritis seni rupa.[3] Sementara itu, akademisi Melani Budianta mendefinisikan aktivitas kebudayaan pasca-1998 sebagai bagian dari 'aktivisme darurat'.[4] Kehadirannya merespon situasi darurat; serta berbagai aktivitas yang dapat dilakukan untuk mengisi lubang-lubang di lingkungan kita dan sebagai cara melawan negara. Sejalan dengan pernyataan Melani Budianta tadi dengan penjelasanmu barusan, Karbon mewakili apa yang disebut sebagai aktivitas darurat. Kehadirannya juga menjadi bagian produksi pengetahuan ruang-ruang alternatif.

AD: Kami menyaksikan peranan aktif para seniman dalam rangka mengembangkan infrastruktur seni di tingkat lokal, dan persis, kami melihat kerja-kerja kita sebagai inisiatif alternatif. Negara telah lama tidak

hadir dalam lanskap seni dan budaya kita. Berbagai bentuk dukungan produksi seni rupa — antara lain kritik seni yang sangat gencar, institusi pendidikan dan publikasi seni yang kuat, ruang-ruang bagi diskursus seni serta apresiasi seni—semuanya sangatlah minim. Jika sistem produksi seni rupa diandaikan seperti se-buah rantai, maka rantai kita tercerai-berai.

Beberapa inisiatif seniman dan organisasi budaya telah mencoba untuk membenahi rantai ini dan meningkatkan cakupan kerja mereka ke tingkatan lebih tinggi. Namun, aku tidak melihat kerja mereka berseberangan dengan pemerintah atau berfungsi sebagai antitesis terhadap negara. Alih-alih, sifatnya hanya sebagai respon terhadap masyarakat yang terus-berubah. Organisasi ini mengembangkan praktik-praktik seni rupa yang relevan terhadap permasalahan sosial. Mereka ber-fungsi sebagai *fixer*.

Yang lebih penting lagi adalah, praktik-praktik seni rupa tersebut sifatnya terlepas dari infrastruktur seni buatan negara. Mereka tidak terhubung dengan, misalnya, dewan seni setempat di tingkat ibu kota provinsi. Di Indonesia, tidak ada kemitraan antara organisasi independen maupun institusi negara yang sifatnya saling menguntungkan, dan hal ini mencerminkan kegagalan infrastruktur seni yang didesain oleh negara untuk mengimbangi pesatnya perkembangan pemikiran di tataran lokal.

Aku memilih untuk melihat pada kerja-kerja inisiatif ruang-ruang sebagai 'respon kontekstual'. Melalui serangkaian eksperimen di lingkungan

lokal, mereka mampu mengembangkan model yang dapat diterapkan untuk merespon kebutuhan setempat. Respon kontekstual semacam ini muncul di berbagi tempat dan terkadang berusia pendek, dan berkembang menjadi strategi-strategi survival bersifat lokal. Di tengah absennya infrastruktur seni rupa, mereka berupaya untuk meningkatkan sistem lokal. Mereka mengupayakan sistem yang ideal, sekalipun hanyalah sebuah ilusi.

Alternatif

NJ: Dalam percakapan bersama kurator Haema Sivanesan untuk Gang Festival di Sydney tahun 2006, kamu menekankan pentingnya mengembangkan infrastruktur seni melalui rencana strategis dan jangka panjang tanpa harus memprotes jalur komersial dan aras utama, yang berbeda dari model Barat.[5] Kamu menggunakan istilah 'fixer' untuk mengacu pada kerja praktik-praktik ruang alternatif juga sangat menarik dibahas; istilah ini menghadirkan praktik-praktik yang melibatkan siasat—atau lebih tepatnya menggunakan karakter alternatif. Saat ini kita memasuki sebuah periode di mana konsep-konsep mengenai ruang alternatif berakar mulai membutuhkan pendefinisian ulang: 'yang lokal, 'pemberdayaan masyarakat', 'pembangunan', 'partisipasi publik', 'komunitas' semuanya perlu ditelaah ulang. Berkaitan dengan hal ini, aku ingat kamu pernah bicara tentang 'filosofi tutup botol—tentang bagaimana caranya membuka sebuah botol tanpa pembukanya, cukup dengan menggunakan paku, pada saat diskusi kita yang bertajuk 'Pertunjukan Budaya di Indonesia Pasca-Orde Baru: Struktur Baru, Skena, Makna' pada simposium di Yogyakarta

tahun 2009. Bagaimana kamu menjelaskan mengenai trajektori arti dari kata 'alternatif'?

AD: Kita sedang berada di tengah gagalnya modernisme, nasionalisme ilusif dan identitas nasional, serta produk-produk kekuasaan yang korup. Alih-alih membuat kejelasan orientasi, yang ada justru mengarah pada disorientasi. Kita dihadapkan pada satu posisi tersisa, menjadi konsumen serakah.

Apa yang mau aku coba katakan di sini adalah kami membangun sebuah sistem alternatif melalui kerja-kerja kami. Sebagai konsumen produk sejarah sosiokultural, kita mampu mengembangkan sebuah sikap yang merupakan perpaduan dari kolase beragam aktivitas, *mix and match*, penghancuran dan rekonstruksi praktik-praktik yang sesuai dengan kebutuhan lokal. Apa yang disfungsional sesungguhnya fungsional.

Kisah perhentian bus disfungsional adalah contoh yang bagus untuk membuktikan pernyataan ini. Ada banyak sekali halte bus yang tidak berfungsi di sekitar kita. Aku tidak berpikir kalau sistem transportasi publik kita mengakui keberadaan konsep pemberhentian bus, karena di Indonesia, siapapun dapat naik dan turun dari bus di mana saja. Halte bus seringkali beralih fungsi menjadi semacam kios di mana jejaring organis tumbuh. Di siang hari, kita melihat keguyuban antara penjual koran dan penjual rokok, malam harinya halte berubah menjadi kios penjaja makanan.

Talenta semacam ini untuk mengembangkan sikap-sikap baru merupakan modal eksperimen sosial untuk mengeksplorasi desain-desain sosial dalam konteks lebih luas. Semacam desain yang mengorganisir-diri dan memungkinkan negosiasi-negosiasi baru untuk

berlangsung. Paku yang berfungsi menjadi pembuka botol merupakan sebuah metafor bagi strategi-strategi yang didesain oleh inisiatif alternatif. Cemeti Art House yang berbasis di Yogyakarta menggelar aktivitasnya di sebuah rumah kontrakan—seperti inisiatif-inisiatif pasca-1998 lainnya—yang kemudian beralih menjadi galeri seni rupa kontemporer di tahun 1998. Aku mulai melihat inisiatif-inisiatif alternatif ini sebagai institusi publik berskala menengah. Rumah kontrakan menjadi markas, yang juga berfungsi sebagai studio, ruang pameran dan pertemuan, dan venue musik. Semacam mengilhami ruang dengan nilai-nilai lokal. Seorang seniman berbagi posisi dengan komunitas lokal, dan komunitas lokal ini berpartisipasi dalam berbagai aktivitas inisiatif: perayaan-perayaan setempat, workshop untuk anak muda kampung, perayaan 17-an, layar tancap, dll. Debat yang bergulir seputar apakah sesuatu itu dianggap 'seni' atau bukan pada akhirnya senyap. ruang dengan nilai-nilai lokal.

Jakarta

NJ: Lingkungan semacam apa yang dibutuhkan ruru untuk membuatnya berjalan dengan baik?Aku memahami kedekatanmu dengan Jakarta dan bagaimana kamu melihatnya tidak hanya sebagai ruang tinggal, namun juga ruang kerja yang ideal. Pada awalnya kupikir hal itu hanyalah pilihan romantik. Namun setelah melihat karya-karya ruru, dan beberapa milikmu, aku jadi mulai paham bahwa Jakarta, seperti katamu, memiliki 'kondisi yang dibutuhkan agar organisasi ini bisa eksis.[6] Jakarta mungkin menawarkan ketidakteraturan yang kita butuhkan.

AD: Kemunculan inisiatif seniman-seniman lokal seringkali merespons kebutuhan akan (ketiadaan) infrastruktur tertentu. Strategi-strategi artistik didesain sejalan dengan ekosistem tempat seniman tinggal dan inisiatif ini terjadi.

Di tahun-tahun awal ruru berdiri, kita pernah menulis serangkaian esai kritis terhadap Jakarta. Kota yang telah kehilangan fungsi sosialnya yang tergadai oleh aktivitas-aktivitas komersial dan menyebabkan siapapun yang mendiaminya menjadi memiliki potensi untuk mengembangkan kapasitas kreatif mereka. Hubungan antara sistem seni rupa dan infrastruktur kota merupakan konteks yang sangat penting pada karya-karya kami.

Sejak tahun 2004 kami telah mengorganisir festival biennial Jakarta 32°. Sebuah ajang bagi para pelajar universitas di Jakarta yang mencakup workshop, presentasi, diskusi, pemutaran film, dan pameran seni. Kami semua masih mahasiswa saat pertama kali mendirikan ruru, dan pelajar akan selalu menjadi partisipan yang penting bagi aktivitas kami. Jika kami selalu bilang kalau infrastruktur lokal untuk pendidikan seni sangatlah kurang, kami harus mencoba untuk mengembangkan metode alternatif. Ajang dua tahunan ini merupakan salah satu upaya kami untuk mengembangkan metode tersebut di tengah-tengah masyarakat.

Di tengah-tengah perhelatan, serangkaian pertemuan digelar guna memetakan bentuk-bentuk ruang kreatif dan kritis semacam apa yang dibutuhkan, dan bagaimana anak muda melihat ruang kota. Jaringan pelajar dan ruang-ruang bagi diskusi publik mulai

diorganisir. Kami melangsungkan serangkaian workshop publik untuk mengundang para pelajar memeriksa detil-detil ruang kota, aspek-aspek budaya visual, desain kota, peraturan pemkot setempat, praktik-praktik lokal dan infrastruktur ekonomi lokal. Para pelajar ditantang untuk mengemukakan pandangan mereka, berinteraksi dengan publik lebih luas, dan berspekulasi mengenai visi-visi alternatif.

Cara pandang penduduk setempat yang terus berubah mengenai kota adalah salah satu faktor penting. Cakupan perjuangan kita tidak lagi terbatas pada area vertikal—pemerintah dan rakyatnya—di mana kita menghadapi pihak-pihak otoritas. Kita terus berjuang melawan korporasi, tetangga-tetangga kita sendiri, dan mereka yang memiliki perspektif berbeda terkait bagaimana ideologi dan kepercayaan tertentu mesti diartikulasi. Seiring dengan menyempitnya zona pertempuran menjadi horizontal, keberadaan kota menjadi jauh lebih penting maknanya dibandingkan negara. Pendekatan artistik kami—dan peran artistik yang kami ambil—hanya akan tumbuh dengan baik karena relevansinya dengan ruang Jakarta yang berantakan, penuh peluh, dan tak rapi.

Praktik-Praktik Artistik Andalan

NJ: Apakah praktik artistik andalan ruru? Pertanyaan ini mungkin terdengar seperti rumusan umum, namun saat bicara tentang ruru, pada persimpangan sejarah ini secara khusus, hal ini bisa jadi merupakan pertanyaan yang penting untuk diajukan. Selain karena sifatnya yang dapat mencerminkan dorongan awal lahirnya organisasi, dan sebagai serangkaian tekanan

di seputar produksi artistik.

AD: Sejak awal kemunculannya, ruru telah melakukan proses riset yang sejalan dengan produksi artistiknya. Yang dilakukan adalah sebuah kritik atas, sekaligus upaya untuk, mentransformasi tradisi artistik di lapisan lokal. Lebih jauh lagi, kami berharap tidak hanya mengembangkannya sebagai praktik lintas-disiplin yang penting, melainkan juga sebagai sebuah praktik sosial.

Kerja-kerja kami fokus pada kerja artistik berbasis-proyek, yang diartikulasikan ke dalam kolaborasi bersama seniman-seniman lain dan proyek-proyek residensi seniman. Metode kami dalam mempresentasikan kerja-kerja kami juga memungkinkan para khalayak untuk membaca dan memeriksa arsip-arsip dalam proses riset dan produksi kami. Menonton sebuah karya seni bukanlah satu-satunya cara untuk mengapresiasi dan menelisik ide-ide yang ada di baliknya. Jika kita melihat sebuah karya seni sebagai suatu hal yang sudah selesai, melalui presentasi semacam ini kami berharap untuk mengembangkan ide-ide dan membuatnya menjadi lebih kompleks.

Jaringan

NJ: 'Jaringan' adalah konsep kunci untuk membahas produksi kebudayaan di Indonesia pasca-1998. Di tahun 2010, kamu mengorganisir dua pameran terkait ruang-ruang alternatif dan komunitas seni rupa, 'Fixer' dan 'Ruru&Friends' di North Art Space dan Galeri Nasional di Jakarta, secara berturut-turut. Kedua pameran ini menggarisbawahi 'jaringan' dan 'alternatif' tidak hanya sebagai dua konsep penting untuk menganalisis praktik-praktik seni dan budaya di tingkat lokal, namun juga sebagai nilai penting untuk tetap menjadi alternatif dan berpartisipasi dalam

jaringan tertentu. Di sini, saya ingin menggali lebih jauh mengenai arti dari 'jaringan'; kenapa sekiranya kamu pikir hal ini secara terus-menerus dikontestasi, dan aspek-aspek apa saja yang bertindak sebagai basis pengembangan jaringan ruru?

AD: Kami sudah terhubung sebelumnya. Yang paling penting adalah apa yang dikomunikasikan dan dipertukarkan dalam hubungan ini. Kata 'jaringan' seringkali diterjemahkan sebagai pengembangan infrastruktur yang mentok-mentoknya tidak membuka jalan bagi banyak orang untuk berdiskusi satu sama lain. Hanya semacam menyediakan kursi dan meja untuk suatu pertemuan. Di era digital, konsep 'jaringan' perlu didefinisikan ulang. Di dalam suatu situasi jaringan di mana tidak ada kebutuhan untuk berkomunikasi, tak ada suatu hal pun yang akan terjadi. Tidak akan ada ide-ide baru yang akan tercetus.

Bagi ruru, sebuah jaringan adalah semacam prasyarat bagi kerja-kerja kami; semacam ide untuk membangun pertemanan. Sifatnya organik, spontan, dan terbuka. Seringkali,membangun jaringan juga berarti sebuah tindakan politik.

Selama sepuluh tahun terakhir, kami telah menyaksikan kebangkitan kelompok-kelompok seni independen di Jawa, dari kota-kota besar seperti Jakarta, Bandung, Yogyakarta, Surabaya, Semarang dan Cirebon hingga Jatiwangi di Jawa Barat. Kemunculannya sebagai pusat-pusat kebudayaan baru yang sangat bergelora vibrant di mana aktivitas-aktivitas berskala besar, antara lain biennials dan festival internasional diselenggarakan dengan semangat DIY yang menghubungkan ajang-ajang ini kepada infrastruktur lokal maupun negara.

Terjalinnya jaringan nasional dan internasional di tengah proyek-proyek seni yang membawa ide-ide kritis,

pendekatan-pendekatan artistik baru, dan berdampak secara sosial, merupakan sebuah fenomena yang sangat menarik, dan berfungsi untuk meredefinisi dan mengoreksi hubungan antara pusat dan periferi. Para seniman dan aktivis kebudayaan sekarang menjadi rekan bernegosiasi pihak pemerintah, dan diperbolehkan untuk berpartisipasi dalam proses pengambilan-keputusan, di ruang-ruang yang pada awalnya sangat tidak mungkin diakses.

Meski begitu, yang kurang di tingkat lokal adalah jaringan alternatif yang berfungsi sebagai platform bagi banyak organisasi, yang memiliki misi yang sama dalam hal penguatan posisi tawar di dalam konteks sosial, budaya, dan politik.

Seni Masa Kini

NJ: Saya juga ingin menggali lebih jauh perihal hubungan antara ruru dan 'anak muda', yang kategorinya problematis. Terutama saat bicara tentang output-organisasi, yang seringkali mengacu pada sejarah masa kini. OK Video festival, secara khusus, mengetengahkan perihal dukungan pengembangan video seni saat ini dan mengindikasikan sebuah kebutuhan untuk memeriksa lebih jauh perihal politik budaya visual di tingkat lokal. Namun kata 'anak muda' juga bisa mengacu pada para pendiri organisasi yang relatif muda usianya. Kenapa menurutmu kita semua memilih untuk bicara tentang 'sejarah masa kini'?

AD: Persis begitu. Kita bicara tentang realitas hari ini. Pendekatan ini membuat masyarakat menganggap kita dengan 'kebaruan' dan 'kemudaan'. Selalu ada nada yang sinis terhadap 'orang-orang tua' di generasi

kita. Hal-hal yang kontemporer lebih punya relevansi terhadap hidup kita, tanpa mengecilkan pentingnya nilai sejarah. Mereka perlu terus didiskusikan, dibaca kembali, dan dihubungkan dengan masa kini.

Bacaan-Bacaan Religius

NJ: Buku-buku atau materi bacaan semacam apa yang menjadi inspirasi ruru?

AD: Kita adalah bagian dari generasi 1990-an, yang sangat mengagumi 60-an. Ragam jenis bahan bacaan kami sangatlah luas, namun kami memiliki ketertarikan yang serupa. Kami membaca sejarah, filsafat, dan buku-buku teks kebudayaan, tulisan-tulisan poskolonial, buku-buku radikal kiri—apa saja sebetulnya. Mungkin kami semua hanyalah sekelompok kutu buku. Sebagai mahasiswa seni rupa dan desain, kami mengagumi karya-karya Art Spiegelman dalam komik Raw, Juxtapoz dan majalah Ray Gun dan karya-karya David Carson. Pendiri ruru datang dari latar belakang sosial dan ekonomi yang mirip-mirip. Kami datang dari keluarga yang memilih tidak menjadi kaya raya saat Orde Baru. Aku rasa cara berpikir kritis kami setengahnya datang dari sana.

NJ: Dapatkah kamu menjelaskan perihal proses transfer pengetahuan yang berjalan di dalam organisasi? Bagaimana pandangan-pandangan tertentu mengenai aktivis ruru disirkulasi di dalam organisasi, untuk kemudian digunakan sebagai basis kerja-kerja kalian?

AD: ruru merupakan semacam sarang lebah atau koloni semut, di mana setiap orang menumpuk pengetahuan mereka, dan membebaskan pihak-pihak lain untuk mengambilnya dari mereka. Diskusi-diskusi

informal berlangsung secara spontan dan ide-ide baru muncul dari pertukaran praktik-praktik. Alih-alih hanya berfungsi sebagai proses transfer-pengetahuan, kami melihatnya lebih sebagai transaksi pengetahuan. ruru bekerja seperti tim sepak bola. Setiap orang bekerja dan bermain dengan sungguh-sungguh dengan kekuatannya masing-masing di lapangan horizontal. Kami percaya jika suplai ide kami sangat berlimpah, dan karenanya menganggap masalah-masalah terkait kepemilikan sebagai hal kecil. Ide-ide akan dibagikan dan dikombinasikan dengan ide-ide yang ditelurkan orang lain. Semuanya sangat terkait dengan komitmen kami pada praktik-praktik kolaboratif sebagai salah satu metode bekerja yang sangat penting. Hal ini juga menginformasikan mengenai pandangan kami terkait kepemilikan ide dan transaksi pengetahuan.

6. Sanggar Sebagai Model untuk Mempraktikan Seni di Dalam Kehidupan Komunal

Teks ini bermaksud untuk mengelaborasi lebih jauh konsep bersama-sama guna memeriksa riwayat produktivitasnya dan bagaimana kehadirannya terus berubah sebagai sebuah kemungkinan metode produksi seni. Bersama-sama dapat berarti tujuan atau aspirasi bersama. Hal ini sejalan dengan ruang di mana sekelompok orang mengatur tujuan-tujuan bersama mereka. Ruang semacam ini juga disebut sebagai sebuah kolektif. Menggunakan sanggar sebagai contoh kasus, saya akan menginvestigasi bagaimana sanggar berfungsi sebagai sebuah ruang yang bereksperimen dengan kehidupan komunal dan merupakan sebuah laboratorium untuk mengembangkan ide mengenai bersama-sama sebagai prinsip kunci dalam praktik berkesenian. Fokus dalam esai ini adalah sanggar sebagai bidang seni rupa.

Sanggar bisa jadi merupakan kata yang paling banyak dikenal untuk menggambarkan ruang seni dan budaya dalam konteks Indonesia. Sanggar berasal dari bahasa Kawi, bahasa Jawa kuno, yang memiliki arti sebuah ruang kecil yang digunakan untuk memuja Tuhan. Ia juga bisa berarti perkumpulan yang didirikan untuk banyak tujuan. Pada masa awal perkembangan seni modern Indonesia, mendirikan perkumpulan seni dianggap begitu penting, tidak hanya berperan

dalam mendefinisikan hubungan antara seni dan politik, namun juga dalam mendefinisikan arti dari laku berkesenian saat Indonesia masih berada dalam tahapan awal mengembangkan kesadaran nasional. Sanggar, dalam konteks seni, merupakan sebuah ruang di mana terdapat sekelompok orang yang menciptakan karya seni di bawah panduan seorang mentor. Apakah yang dimaksud dengan membersamai teman seniman lainnya di satu sanggar tertentu di satu momen tertentu dalam lintasan sejarah?.

Hubungan antara seniman senior yang memimpin sanggar dan seniman muda yang tinggal dan belajar di sana demi mewujudkan cita-cita utama mereka untuk menjadi pelukis, dapat diumpamakan seperti gabungan hubungan antara guru dan murid, dan hubungan orang tua dengan anak. Tidak terdapat ruang belajar di dalam sanggar, sebagaimana biasa kita temukan di institusi-institusi pendidikan formal. Bentuk-bentuk pengajaran yang diberikan biasanya berupa saran dan bimbingan. Memoar Nashar mengilustrasikan kepada kita bagaimana opini-opini dan rekomendasi yang disampaikan oleh Affandi, sebagai pemimpin Pelukis Rakyat, termasuk seniman-seniman senior lain yang rutin mengunjungi sanggar, berfungsi untuk memberikan arahan praktik artistik kepada mereka yang belajar di sana. Cara lainnya untuk belajar adalah mengikuti Affandi ke manapun ia pergi untuk melukis, dan memperhatikan teknik-tekniknya dengan seksama.[1] Gaya mengajar di sanggar menggambarkan bagaimana seniman muda yang belajar di sana perlu menerapkan prinsip cari sendiri[2], guna mendapatkan pengetahuan yang dibutuhkan untuk praktik

berkeseniannya. Di dalam memoarnya, Mia Bustam menulis prinsip-prinsip kerja dasar dalam melukis, seperti yang ditekankan oleh Sudjojono kepada para muridnya: "gunakan baik-baik matamu".[3]

Karakter komunal saat hidup di sanggar bisa jadi merupakan gaya belajar yang melibatkan pemrosesan informasi dan pengetahuan dari lingkungan sekitar. Dengan gaya yang menggugah Nashar mengingat ritual belajar yang dijalankannya saat hidup dan masih tergabung dalam Gabungan Pelukis Indonesia, GPI, di Jakarta. Asosiasi ini didirikan oleh Affandi pada tahun 1948.[4] "Kami berkeliaran di jalanan Jakarta pada malam hari. Dengan buku sketsa di tangan, kami menjelajahi jalanan di Jakarta. Kerap kami mengakhiri perjalanan di daerah Senen yang tampak selalu ruwet. Sering juga kami berjalan dan mengobrol sepanjang jalan menuju Jatinegara. Jarak antara Senen dan Jatinegara kira-kira 7 km. Apa sebenarnya yang membuat kami begitu tertarik dengan Senen dan Jatinegara? Apa yang kami dapatkan dari pengalaman semacam itu? Tentunya ada suatu hal yang sangat menarik dan sangat kuat hingga menarik kami ke area ini...".[5] Hersri Setiawan mencatat bahwa komunalisme semacam ini sangat dipengaruhi oleh sikap bohemian yang banyak dianut para seniman pada periode ini.[6]

Sama adalah perasaan senasib sepenanggungan saat menjalani kehidupan kolektif, sebuah prinsip egalitarianisme yang dipelihara untuk mendefinisikan posisi relasional antara seniman dan masyarakat. Prinsip-prinsip sejenis juga berfungsi sebagai salah satu poin panduan produksi seni bagi masyarakat, atau seni kerakyatan. Sepanjang periode 1950-an hingga 1960-

an, seni populis menjadi yang terdepan sebagai standar estetika dan politis untuk mengevaluasi seni. LEKRA, atau Lembaga Kebudayaan Rakyat dan prinsip Satu Lima Satu (1-5-1), merupakan contoh paling nyata untuk menggambarkan hubungan antara perkumpulan seni, yang dapat memformulasikan dengan jelas sebuah metode memproduksi seni lebih dari sekedar memiliki nilai artistik tinggi, melainkan juga sangat simbolis bagi identitas Indonesia dan budaya masyarakatnya. Prinsip 1-5-1 berbunyi, " Dengan berlandaskan asas politik sebagai panglima, menjalankan 5 kombinasi, yaitu meluas dan meninggi, tinggi mutu ideologi dan tinggi mutu artistik, memadukan tradisi yang baik dan kekinian yang revolusioner, memadukan kreativitas individual dan kearifan massa, dan memadukan realisme sosialis dan romantik revolusioner, melalui cara kerja turun ke bawah."

Relasi yang dekat antara LEKRA dan Partai Komunis Indonesia telah menjadi sumber perbincangan di antara para akademisi (lihat antara lain Foulcher (2001)[7], Antariksa[8], Bodden[9], Yuliantri[10], dan lainnya). Antariksa menyimpulkan berdasarkan transkrip wawancara bersama seniman yang tinggal dan bekerja di dalam sanggar, dan mengasosiasikan diri mereka bersama LEKRA sejak tahun 1950 hingga 1965, bahwa Turun ke Bawah, biasanya disingkat sebagai Turba, bukanlah sebuah konsep baru bagi mereka yang terlibat dalam dunia seni pada periode tersebut. Di dalam sejarah seni rupa modern, masyarakat selalu menjadi sumber inspirasi dan terbentuknya ideologi di kalangan para seniman.

Atau lebih tepatnya, dalam ranah dunia seni rupa

kurun waktu 1950-an dan 1960-an, rasa empati menjadi faktor kunci dalam produksi seni rupa. Perasaan semacam itu jugalah yang secara langsung membawa saya pada 'cinta' dan 'kemiskinan', yang dikemukakan sebagai faktor penting dalam meneliti kekuatan dan produktivitas commons seperti yang ditulis oleh Hardt dan Negri dalam Commonwealth.[11] Gambaran orang-orang yang muncul di dalam karya seni rupa sangatlah jelas: masyarakat yang menderita. Pada saat menuliskan memoarnya di pengasingan, Basuki Resobowo, seorang pelukis gaek dan aktivis LEKRA, mengamati bahwa menangkap penderitaan merupakan tugas utama kesenian.[12] Keyakinan yang sama juga mendasari karya-karya Amrus Natalsya dan berkembangnya Sanggar Bumi Tarung pada tahun 1961.[13] Penderitaan merupakan energi yang dibagi dan dipasok ke dalam tindakan keterlibatan seniman ke tengah lingkungan mereka.

Pada masa Orde Baru (1966-1998), istilah partisipasi mengacu kepada serangkaian instruksi yang ditujukan kepada anggota masyarakat untuk mengambil bagian dalam proyek-proyek pembangunan yang diusung pemerintah. Tindakan partisipasi, yang mengisyaratkan kuatnya rasa tunduk dan patuh terhadap negara, dimobilisasi melalui mekanisme gotong royong. Bowen berpendapat bahwa gotong royong dan koperasi (secara konstitusional merupakan basis perekonomian nasional) dan musyawarah ("konsensus"; secara teknis merupakan dasar pengambilan keputusan di dalam tubuh legislatif), mengandung satu set elemen-elemen kunci untuk mendefinisikan "kewajiban setiap individu terhadap komunitasnya, kesopan-santunan kuasa,

serta hubungan otoritas negara dengan struktur-struktur tradisional baik sosial maupun politis".[14] Dalam pandangan pemerintah Orde Baru mengenai partisipasi, aspek secara sukarela, dibatasi atau sama sekali dihilangkan.

Antariksa menggambarkan LEKRA sebagai sebuah organisasi yang menunjukkan bagaimana 'politik adalah arena yang mengakui para seniman'.[15] Orde Baru telah memberangus kapasitas sanggar sebagai lahan penyemaian ideologi, termasuk afiliasi ideologisnya terhadap organisasi sosial dan budaya manapun. Politik bukan lagi arena yang mengakui para seniman. Meski begitu, 1998 telah membangkitkan kembali Lembaga Budaya Kerakyatan "Taring Padi". Ideologi terus berfungsi sebagai faktor penting dalam membangun aktivitas budaya pada periode pasca-Suharto.[16] Institut Budaya Berbasis-Kerakyatan "Taring Padi" merupakan sebuah organisasi seni yang sebagian besar anggotanya terdiri dari mahasiswa ISI Yogyakarta. Bagian utama pembukanya, dikatakan bahwa keberadaannya menyerupai LEKRA, dan turut menekankan agar organisasi seni di Indonesia mendefinisikan ulang posisi dan peranan mereka di masyarakat dan mendemonstrasikan pencarian seni bagi masyarakat.

Baik Nashar dan Natalsya menawarkan beberapa pertimbangan mengenai bagaimana gaya belajar sanggar berinterseksi di awal perkembangan Akademi Seni Rupa Indonesia[17] di Yogyakarta, Natalsya menggelar Kelas reguler dan Kelas sore, sebagai jalan untuk membedakan metode-metode belajar bagi para mahasiswa. Kelas reguler juga disebut sebagai Kelas

pagi. Kelas pagi mengacu kepada kelas-kelas di mana mereka yang mendaftar sebagai mahasiswa diajarkan secara formal oleh para dosen yang ditunjuk, sementara Kelas sore mengacu pada ruang-ruang pertemuan informal di dalam lingkungan akademis tempat para mahasiswa dan dosen Kelas pagi, mendirikan dan menemukan bibit seniman baru di luar lingkungan akademis, untuk mengorganisir pertemuan-pertemuan dan forum-forum diskusi mengenai berbagai isu. Natalsya pada akhirnya membatalkan kepesertaannya di kelas reguler untuk berpartisipasi di kelas sore.[18] Para pelajar di kelas pagi, dalam bahasa Natalsya, terlalu "formal dan terikat dengan disiplin akademis".[19]

Karakter informal yang melekat di dalam sanggar membuat proses penilaian dan evaluasi berjalan sangat sulit. Pada masa di mana pendidikan modern, penilaian, dan evaluasi menjadi aspek-aspek penting guna menakar kualitas suatu institusi pendidikan. Terbentuknya institusi-institusi pendidikan seni formal telah meletakkan sanggar sebagai oposisi. Mereka yang mempertahankan 'formalisme' sistem pendidikan meletakkan teori dalam posisi yang lebih tinggi dibandingkan praktik keseniannya. Di salah satu bagian dalam memoarnya yang bertajuk Surat Malam, Nashar mengartikulasikan perdebatan yang terjadi di seputar topik ini di Institut Kesenian Jakarta (IKJ). Nashar mulai mengajar di IKJ pada Agustus, 1970. Berdasarkan cara memaknai sanggar, anggota akademik di dalam institut ini terbagi ke dalam dua kelompok. Kelompok pertama mencoba menghadirkan lingkungan akademis yang lebih kaku bagi para

pelajarnya. Sebagai salah satu pendukung pendekatan sanggar, Nashar berargumen bahwa aspek formal di dalam institusi akademik cenderung melanggengkan struktur yang memperlemah kapasitas kreatif para mahasiswa. Nashar dan Oesman Effendi adalah dua dosen di IKJ yang mencoba untuk mengombinasikan pendekatan sanggar ke dalam sistem pendidikan formal. Surat Nashar juga menyarankan pihak institut untuk menyediakan sedikit ruang eksperimen bagi kelompok sanggar. "Akademi ini belum lama berdiri. Banyak hal belum jelas. Tapi walaupun demikian, ada tanda-tanda yang sudah kelihatan, yang bisa diduga kemungkinan-kemungkinannya, antara lain ialah kemungkinan mata kuliah teori dan pengetahuan umum akan berfungsi dominan dalam menentukan maju atau tidaknya seorang siswa itu".[20]

Realitas bahwa sanggar masih bertahan hari ini menunjukkan bagaimana mereka menjaga sifat dasarnya untuk tujuan edukasi, sekalipun secara tipikal hanya direduksi menjadi ruang untuk mempelajari aspek-aspek praktis dalam berkesenian, mengingat sikap eksperimentalnya telah sirna.

Reformasi 1998 juga turut memunculkan bibit-bibit ruang alternatif. Ruang-ruang semacam ini telah memainkan peranan kunci di berbagai praktik kebudayaan. Jakarta, Bandung, dan Yogyakarta dianggap sebagai pusat budaya terpenting di Indonesia. Mereka mewakili lokasi-lokasi utama ruang alternatif, sekalipun kata 'alternatif' di dalam istilah 'ruang alternatif' mengindikasikan bagaimana ketiga kota ini tidak lagi dapat disebut sebagai ruang alternatif. Ruang-ruang tersebut menemukan tanah subur di

kota-kota lain dan telah mempengaruhi perubahan lanskap lingkungan budaya mereka.[21] Bagaimana sejarah sanggar memberi kita informasi mengenai praktik-praktik mereka? Berdasarkan pengamatan saya, sanggar jarang sekali diacu sebagai model oleh ruang-ruang alternatif tersebut. Meskipun demikian, mereka terbukti mampu mewarisi semangat sanggar dan bagaimana kolektivisme membentuk praktik-praktik seni di Indonesia tak lekang oleh waktu.

7. Salah Pendidikan Dalam Pusaran Turba: Pertemuan Dengan Benturan Dan Kerentanan

Sekolah Salah Didik (SSD) merupakan proyek terbaru dari Kunci Study Forum & Collective, yang lahir dari pengalaman Kunci mengelola beragam ruang-ruang belajar selama 19 tahun. Sebelum SSD, perlintasan ruang-ruang belajar yang dibangun oleh Kunci secara longgar dapat dikategorikan ke dalam dua kelompok. Pertama, pembukaan ruang belajar yang sekaligus berfungsi sebagai platform komunikasi. Yang masuk dalam kategori pertama ini adalah penerbitan *Newsletter* Kunci, pengelolaan *mailing list*, dan perpustakaan independen. Semua berlangsung di periode awal Kunci. Mereka berfungsi sebagai bagian dari cara Kunci untuk membangun percakapan-percakapan baru dan merintis kerja sama dengan banyak kelompok setelah Reformasi 1998. Kedua, pengorganisasian beragam praktik penelitian yang dirancang untuk mengembangkan produksi pengetahuan tentang sejarah lokal dan isu-isu sosial kontemporer. Fungsi penelitian berkembang menjadi platform baru dimana pertanyaan-pertanyaan terkait sejarah personal bisa diajukan.

Dua arah perlintasan ruang-ruang belajar tersebut merefleksikan produksi budaya di tingkat lokal, yang sebagian didorong oleh keperluan mendesak untuk mengekspresikan gerakan budaya tanding. Pada masa awal pembentukannya, Kunci mendefinisikan diri sebagai ruang alternatif.[1] Ruang-ruang belajar tersebut merupakan bagian

dari upaya untuk menciptakan retakan-retakan dalam wilayah wacana dan analisa, serta memfasilitasi jalan-jalan baru untuk belajar bersama. Hal ini perlu diingat sebagai salah satu fondasi sejarah SSD. Bagaimana gagasan tentang kata 'alternatif' dimaknai secara baru dalam SSD?

Saat SSD mulai dipikirkan, Kunci banyak melakukan refleksi atas area prioritas yang tidak hanya mencakup kerja-kerja organisasi, melainkan kehidupan pribadi para anggota. Apakah keseimbangan antara kerja organisasi dan kehidupan pribadi bisa dicapai? Reformasi 1998, suatu periode sejarah yang ikut menentukan karakter Kunci, telah menjadi mitos. Beragam sensor dan tekanan telah tumbuh dalam bentuk-bentuk baru yang lebih kacau dan berantakan. Makna dari apa yang Kunci lakukan terasa lebih sulit untuk dijelaskan, meskipun Kunci tentu saja telah melakukan banyak hal.

Yang lahir dari proses refleksi tersebut adalah keinginan untuk membentuk program yang menubuhkan prinsip penting dalam mengorganisir ruang belajar—keberlanjutan lingkungan untuk suara-suara kritis. Lebih jauh, ia juga seharusnya mampu jadi medium untuk mempertanyakan makna eksistensi Kunci sebagai sebuah kolektif. SSD merupakan upaya konseptualisasi dan artikulasi terkini atas ruang-ruang belajar bentukan Kunci yang berbentuk institusi sekolah. Di titik ini, penting untuk mengingat bahwa Kunci merupakan produk sampingan dari sistem universitas. Kunci lahir dari periode transisi antara menjadi agen perubahan—sesuai imajinasi sosial tertentu, dan meloloskan diri dari agenda normalisasi kampus yang dibuat oleh negara. Status mahasiswa

sendiri bukan sesuatu yang paling krusial dalam sejarah perkembangan Kunci. Akan tetapi berada dalam lingkungan universitas, dan berkecimpung di dalamnya, menyediakan banyak momen, mengikuti Stefano Harney dan Fred Moten didefinisikan sebagai *'fugitive englightment.'*[2] Ia memungkinkan kami untuk memupuk dan mengembangkan kemampuan untuk bercakap balik. SSD adalah sebuah sekolah dan perangkat untuk mencapai keberlanjutan dan menguji dimensi etis dari aksi-aksi Kunci. Sekaligus SSD merupakan aktivitas dan pernyataan untuk mengatakan bahwa masih terlalu banyak hal yang tidak kami ketahui.

Tulisan saya menyajikan refleksi atas SSD fase kedua yang berfokus pada metode pendidikan Turun ke Bawah (Turba).[3] SSD fase pertama disebut juga sebagai SSD Jacotot. Untuk selanjutnya, di tulisan ini, SSD fase kedua tersebut akan disebut sebagai SSD Turba. Untuk memahami lebih jauh refleksi atas belajar dari ketidaktahuan, baca tulisan Brigitta Isabella berjudul "Belajar bersama: dengan sekaligus tanpa *The Ignorant Schoolmaster.*" Masih tentang refleksi SSD fase Jacotot, bisa dibaca juga tulisan Ferdiansyah Thajib berjudul "Learning from Impropriety."[4] Di fase pertama, kondisi tersesat dalam ketidaktahuan diizinkan. Gagasan pengetahuan lebih menyerupai perwakilan dari hal-hal yang tak pasti, selain jadi alasan untuk menjalankan suatu aktivitas bersama. Bagaimana karakter ketidakpastian tersebut ikut membentuk makna pengetahuan yang diproduksi dalam SSD Turba? Ini adalah pertanyaan yang saya jadikan panduan dalam tulisan ini.

Tulisan ini terdiri dari tiga bagian. Bagian pertama menguraikan bentuk persimpangan konsep partisipasi yang berlangsung dalam SSD Turba. Di bagian ini, saya memberikan penjelasan singkat tentang konsep Turba. Dalam melakukannya, saya menghubungkannya dengan partisipasi yang dikelola ulang sebagai moda berkarya dalam praktik seni kontemporer. Alih-alih untuk ikut merayakan konsep *participatory art*, atau seni partisipatoris, di sini saya melihatnya sebagai momen dimana ada usaha untuk mempertimbangkan ruang-ruang yang tidak biasa sebagai situs kreatif. Seni menjadi wilayah baru dimana perubahan konstelasi politik direkonstruksi dan dibicarakan secara terbuka. Selain itu, saya juga menghubungkannya dengan eksistensi Kuliah Kerja Nyata (KKN) sebagai praktik kontribusi mahasiswa kepada masyarakat bentukan universitas.

Dalam praktik KKN, seorang mahasiswa dibayangkan, atau diwajibkan, untuk mendemonstrasikan fungsi dan nilai guna status kemahasiswaan lewat tinggal dalam durasi waktu tertentu di lokasi yang berbeda dari lingkungan universitas dan rumah. Saya mengaitkan praktik Turba di SSD dengan KKN karena KKN merupakan pengalaman umum yang dimiliki oleh sebagian besar peserta SSD. Atau jika ia tidak menjadi pengalaman bersama, saya kira KKN, sebagai proyek negara, telah berhasil membangun model keterlibatan mahasiswa arus utama di tengah masyarakat.

Tulisan saya menggunakan tulisan-tulisan refleksi dari para siswa dan inisiator SSD sebagai bahan utama. Mengingat saya ikut terlibat sebagai bagian dari

tim inisiator SSD, tulisan ini merupakan refleksi yang dibangun di atas refleksi orang lain. Selain mencoba membaca beragam tulisan refleksi lain dengan tatapan kritis, saya menempatkannya dalam sejarah pengalaman belajar personal.

Bagian kedua akan mendiskusikan tiga topik yang muncul berulang di tulisan-tulisan refleksi para peserta dan inisiator SSD. Ketiga topik tersebut adalah alternatif, bawah (sebagai konsep yang menjelaskan ide, posisi sosial, dan status otoritas dalam siklus produksi budaya), dan kerentanan. Meskipun tampaknya KKN dan Turba mempunyai imajinasi yang mirip tentang ruang-ruang sosial baru sebagai wilayah kerja, terdapat perbedaan mendasar tentang posisi individu yang terlibat di dalamnya. Saya akan menggunakan perbedaan cara pandang tersebut sebagai poin penting untuk diingat dalam membaca ketiga topik utama dalam tulisan para peserta dan inisiator SSD.

Di bagian ketiga, saya akan mengerucutkan kembali pembacaan atas alternatif, bawah, dan kerentanan, untuk membicarakan tentang definisi pengetahuan seperti apa yang muncul dari ketiganya. Apakah bawah merupakan konsep yang dibentuk dari karakter alternatif dan rentan? Sebanyak apa pendidikan bisa hadir ketika berada di bawah?

Bagian Satu

Persimpangan konsep partisipasi dalam SSD Turba

Partisipasi, Lekra dan Turba

Dalam konteks teori seni, elaborasi teoretis atas wacana partisipasi juga berkembang pesat. Seiring

dengan berkembangnya 'seni partisipatoris' sebagai kategori penting yang berputar dalam sistem seni global (Bourriaud[5], Bishop[6]), partisipasi makin kokoh muncul sebagai subyek studi tersendiri. Partisipasi adalah sebuah konsep untuk dipelajari dan didiskusikan. Buku Claire Bishop khususnya *Artificial Hell: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, merupakan salah satu referensi bacaan utama bagi mereka yang berniat untuk menggeluti seni partisipatoris. Sementara antusiasme untuk masuk dalam wacana seni partisipatoris terus tumbuh, kecenderungan untuk melekatkan label 'seni partisipatoris' atau 'seni berbasis komunitas' pada praktik-praktik seni tertentu juga mengikuti.

Kunci menyelenggarakan rangkaian forum membaca buku karya Bishop di atas pada 2013. Forum membaca ini merupakan usaha yang berlangsung dimana praktisi, peneliti, dan seniman, mencoba untuk memahami partisipasi sebagai sebuah konsep dan nilai. Ruang lingkup forum membaca Bishop yang diorganisir Kunci kecil dan berlangsung selama tiga bulan. Ia diikuti oleh seniman, manajer seni, kurator, penulis, dan peneliti, yang dengan cara berbeda-beda, memperkerjakan gagasan partisipasi dalam kerja-kerja mereka.

Sebelum 'seni partisipatoris' menjadi suatu kata kunci yang menggerakkan antusiasme wacana seni dan budaya, gagasan 'seni berbasis riset' atau 'seniman peneliti' membentuk perkembangan wacana seni visual di Indonesia. Seiring dengan perkembangan ketertarikan dalam partisipasi, eksplorasi Foster tentang *'the artist as ethnographer'* menjadi bacaan material penting dan memperdalam diskusi tentang 'seniman peneliti'[7] di antara aktivis dan teorisi budaya di Jogja. Foster

menangkap pergerakan ke riset dalam praktik seni kontemporer sebagai *'new ethnographic envy'*.[8] Penelitian merupakan nilai tukar baru dan elemen penting dalam produksi seni.

Di awal 2000-an, saya mengamati banyak lokakarya kuratorial yang diselenggarakan oleh ruang-ruang independen di Jogja dan Jakarta mengikutsertakan kelas tentang bagaimana menjalankan riset dalam praktik seni. Kecenderungan untuk melakukan riset ini sejalan dengan peningkatan mobilitas sebagai penanda praktik seni. Banyak seniman dan aktivis budaya mencari peluang untuk tinggal, bekerja, juga meneliti, dalam beragam konteks budaya yang berbeda. Perjalanan dan residensi seni merupakan aktivitas dimana harapan dan ambisi tertentu diarahkan. Fase kedua Sekolah Salah Didik ini bisa dipandang sebagai undangan untuk melakukan ekskursi ke lingkungan sekitar dan terlibat di dalamnya.

Bagian dari belajar dari lingkungan sekitar meliputi belajar dari orang. Lembaga Kebudayaan Rakyat, atau Lekra, dan prinsip Satu Lima Satu (1-5-1) merupakan contoh organisasi seni yang mampu memformulasikan metode untuk mengartikulasikan kerja-kerja seni yang tidak hanya punya nilai artistik tinggi, melainkan juga mencerminkan identitas Indonesia dan budaya masyarakat. Prinsip 1-5-1 berbunyi sebagai berikut:

Dengan berlandaskan azas politik sebagai panglima, menjalankan 5 kombinasi, yaitu meluas dan meninggi, tinggi mutu ideologi dan tinggi mutu artistik, memadukan tradisi yang baik dan kekinian yang revolusioner, memadukan kreativitet individual dan kearifan massa, dan memadukan realism sosialis dan romantik revolu-

sioner, melalui cara kerja turun ke bawah.

Hubungan dekat antara Lekra dan Partai Komunis Indonesia telah menjadi sumber diskusi bagi beberapa peneliti (lihat Foulcher[9], Antariksa[10], Bodden[11], Yuliantri[12]). Penelitian Antariksa mengambil banyak transkrip wawancara dengan seniman-seniman yang tinggal dan bekerja dalam lingkungan sanggar, dan dengan mereka yang mengasosiasikan dirinya dengan Lekra dari 1950 sampai 1965, sebagai bahan. Dalam ruang dunia seni di periode 1950-an dan 1960-an, empati kepada rakyat merupakan faktor penting dalam produksi seni. Hal ini mengarah pada poin penting di tulisan Antariksa bahwa Turun ke Bawah, biasa disingkat sebagai Turba, merupakan konsep yang tidak sepenuhnya baru bagi mereka yang terlibat dalam dunia seni di periode tersebut. Ia menggambarkan Lekra sebagai sebuah organisasi seni yang menunjukkan bahwa untuk bekerja dalam seni berarti bekerja dengan politik dan rakyat. Politik dan rakyat merupakan arena bekerja yang valid bagi para seniman dan aktivis kebudayaan.

Seiring dengan gejolak politik di 1965, mereka yang berasosiasi dengan PKI—termasuk penulis, seniman, dan aktivis budaya, yang terorganisir di bawah Lekra, diasingkan (Setiawan[13], Hill[14], Isa[15], Sipayung[16]).

Sementara para seniman yang mengambil Turba sebagai metode bekerja berusaha untuk menubuhkannya dalam karya-karya mereka, proses penelitian sering tidak kasat mata. Hanya melalui memoir dan beragam tulisan yang diproduksi oleh para seniman yang hidup di periode tersebut, proses penelitian menjadi nyata. Basuki Resobowo[17], pelukis dan aktivis terkenal di Lekra,

menulis di memoir yang dikerjakannya selama berada di Belanda, dan mengamati bahwa menangkap penderitaan adalah salah satu tugas seni. Pendapat serupa juga mendasari karya-karya Amrus Natalsya dan pembangunan Sanggar Bumi Tarung di 1962.[18][19] Penderitaan seperti sesuatu yang dibagi bersama, dan menyuplai energi bagi aksi partisipasi seniman di lingkungan.

Di memoirnya, seniman Mia Bustam menulis prinsip dasar serupa dalam melukis yang ditekankan oleh suaminya, Sudjojono, kepada para muridnya: "Gunakan baik-baik matamu", dan belajar dari sekitarnya.[20] Nashar juga mengingat ritual belajar dari sekitar yang dijalankan ketika aktif hidup di Gabungan Pelukis Indonesia (GPI), di Jakarta.[21] Sebagai bagian dari aktivitas mendasar yang dijalankan dalam proses belajar meliputi berjalan dan mengamati lingkungan. Nashar mengingat praktik belajar tersebut sebagai berikut:

> Kami menyusuri jalan di malam hari. Dengan buku sketsa di tangan, kami menyusuri jalanan Jakarta. Biasanya kami berakhir di daerah Senen yang selalu sibuk. Seringkali kami berjalan dan mengobrol sepanjang jalan ke Jatinegara. Jarak antara Senen dan Jatinegara sekitar 7 km. Apa yang menarik dari Senen dan Jatinegara buat kami waktu itu? Apa yang kami peroleh dari pengalaman tersebut? Pastilah ada sesuatu yang menarik dan kuat yang membawa kami ke tempat-tempat itu.

Untuk pergi ke suatu tempat adalah untuk mengeksplorasi dan menjalankan pengamatan mendalam. Dalam kasus Lekra, untuk pergi ke suatu tempat, dan untuk menjalankan Turba, adalah untuk menunjukkan keterlibatan politik dengan mereka yang didefinisikan sebagai rakyat. Lebih jauh, ia

mengindikasikan kehendak praktisi Turba untuk bertukar posisi dengan mereka yang hidup di lokasi Turba, atau yang secara konsep berada di *bawah*.

Konseptualisasi Turba muncul dalam momen historis yang berbeda-beda. Memasukkan Turba dan memandangnya sebagai model pedagogi di Sekolah Salah Didik membuktikan idealisasi tertentu atas seni dan budaya, bagaimana keduanya dimobilisasikan, untuk menyediakan fungsi dan relevansi tertentu bagi masyarakat. Partisipasi yang melekat dalam pengorganisiran Turba menunjukkan bagaimana keterlibatan sosial diwariskan dalam mempraktikkan kerja seni dan budaya kontemporer.

Kuliah Kerja Nyata

Kuliah Kerja Nyata, selanjutnya disingkat sebagai KKN, merupakan aktivitas yang dikenali bagi para partisipan Sekolah Salah Didik. Para partisipan berasal dari beragam latar belakang universitas. KKN mempunyai peran penting dalam pengalaman awal dalam berkontribusi terhadap masyarakat. Implementasi KKN merupakan bagian dari proses tugas belajar mahasiswa dalam tahun terakhir di universitas. Dalam skema KKN, partisipasi mahasiswa dalam 'dunia nyata' dihitung sebagai persyaratan untuk mendapatkan gelar dari universitas yang berlangsung dari atas ke bawah.[22] Artikel Gellert berfokus pada proyek Indonesia Mengajar yang dibentuk oleh Anies Baswedan. Proyek ini terinspirasi dari KKN, juga program "Teach" yang berasal dari Amerika Serikat. Indonesia Mengajar mengajak lulusan perguruan tinggi Indonesia untuk menjadi guru di daerah-daerah terpencil selama satu tahun. Eksistensi KKN

mendemonstrasikan usaha dari institusi pendidikan mapan untuk bereksperimen dalam moda kontribusi kepada publik luas.

Dalam KKN, para mahasiswa diwajibkan untuk tinggal di sebuah desa yang telah ditentukan, untuk merancang dan menjalankan beragam 'kerja nyata' bagi para penduduk desa. Untuk berpartisipasi dalam masyarakat berarti memberikan kontribusi yang berguna. Dalam berkontribusi, mahasiswa berada di lingkungan yang baru dan tidak akrab. Untuk tinggal di sebuah desa, seperti disyaratkan dalam praktik KKN, terdapat kesediaan untuk melepaskan sebagian keistimewaan dari menjadi mahasiswa. Para mahasiswa juga diharapkan untuk belajar dari nilai-nilai masyarakat yang tinggal di desa dan tidak mendapatkan akses ke sistem pendidikan universitas. Merasakan semua hal yang berada di luar zona nyaman rumah dan universitas dianggap penting. Universitas Gadjah Mada (UGM) merupakan salah satu universitas pertama di Indonesia yang menerapkan kerja sukarela yang dalam perkembangannya berevolusi menjadi KKN.[23] Dalam konteks UGM, embrio KKN dapat dilacak sampai ke sejarah Pengerahan Tenaga Mahasiswa (PTM) di 1951. Dalam skema PTM, UGM mengirimkan para mahasiswa untuk menjalankan PTM di luar Jawa.

Untuk memfasilitasi keterlibatan dengan masyarakat lokal, mahasiswa biasanya tinggal di rumah salah satu anggota pemuka dan pengurus administrasi desa. Dalam tulisannya tentang KKN, Guiness menulis, *"Typically students spend two months in the host community, devising and then implementing a development initiative with their hosts. They may*

build a pathway or a fence, simplify administrative procedures, establish an aquaculture system, stock a library, run classes or sports programmes for neighbourhood children, or commence an economic initiative for their hosts to develop".[24]

Sejak krisis finansial di 1998, yang berlanjut dengan era reformasi, skema KKN di universitas mengalami perubahan dan usaha untuk mengkontekstualisasikan ulang. Sebagai contoh, program KKN di Universitas Gadjah Mada dinamai ulang sebagai Kuliah Kerja Nyata – Program Pemberdayaan Masyarakat (KKN-PPM). Ia berdasar pada lima prinsip: penciptaan bersama, pendanaan bersama, fleksibilitas, keberlangsungan, dan pelayanan masyarakat berbasis penelitian. Dinamika ini menunjukkan refleksi kritis yang berlangsung di konteks KKN.

Ketika Sekolah Salah Didik berlangsung, telah terdapat banyak perubahan dalam pengorganisasian KKN. Beberapa universitas memutuskan untuk tidak melanjutkan program KKN. Sementara beberapa universitas mungkin memikirkan metode-metode baru untuk berkontribusi kepada masyarakat. Meskipun demikian, KKN telah masuk dalam memori banyak orang sebagai model kontribusi dalam sistem universitas yang telah berlangsung lama.

Dengan mengingat kembali intensi untuk bertukar posisi dalam praktik Turba, dalam KKN, status mahasiswa, beserta universitas sebagai institusi formal yang menaunginya dianggap punya posisi superior atas masyarakat yang tinggal di lokasi KKN. Mahasiswa datang ke suatu wilayah tak familiar, yang mungkin terpencil, dengan tujuan untuk mengajarkan sesuatu. Atau jika tidak mengajarkan sesuatu, mahasiswa dibayangkan memberikan sesuatu, atau memperbaiki sesuatu. Mahasiswa diposisikan sebagai pemberi, juga pengajar, karena ia diimajinasikan mempunyai posisi pengetahuan yang lebih dianggap layak. Mungkin tidak terlalu salah jika dalam konteks KKN, universitas menggunakan kata "diterjunkan" untuk menyebut keberangkatan mahasiswa di suatu lokasi KKN. Jika kata "terjun" direntangkan lebih jauh, mahasiswa dianggap seperti bingkisan, atau berkah, yang jatuh dari langit.

Bagian Dua

Alternatif, bawah, dan kerentanan
Ruang belajar tak biasa

Tulisan refleksi Zita Laras, "Sekolah Salah Didik dan Ruang Berekspresi" memberikan ruang untuk merenungkan arti alternatif dalam SSD. Ia berasal dari pengamatannya atas kekacauan dalam pengorganisiran sekolah. Kekacauan yang dimaksud Zita di sini adalah model pengorganisiran sekolah yang berbeda dari apa yang biasanya berlangsung di sistem pendidikan konvensional. Sejak awal dilangsungkan, SSD tidak pernah melabeli dirinya sendiri sebagai sebuah sekolah alternatif. Usaha Zita untuk mencoba memahami kata alternatif berasal dari pengalamannya selama bergabung dengan SSD, dan membandingkannya dengan pengalamannya mendapatkan pendidikan di jalur sekolah formal. Kekacauan yang dirasakan dalam SSD berasal dari kehendak untuk mengeksplorasi ruang-ruang belajar yang tidak biasa. Posisi ruang-ruang kelas yang biasa dikacaukan, dan digantikan dengan perkenalan dengan ruang-ruang belajar yang serba informal.

Tulisan Restu Baskara, "Belajar dari SSD", juga berbicara tentang format SSD yang disebutnya sebagai sekolah tanpa hierarki. Dalam alur pemikiran serupa, tulisan Rifki Afwakhoir, "Hikayat Singkat tentang Ruang Belajar SSD", menyebut SSD sebagai jenis sekolah yang berseberangan dengan universitas, institusi yang memosisikan diri sebagai menara gading di sektor pendidikan. Tulisan Restu dan Rifki tidak menggunakan kata 'alternatif' untuk mendefinisikan SSD. Tapi dalam keduanya, SSD dikesankan sebagai sekolah yang tidak biasa. Ia beroperasi di luar institusi-institusi pendidikan yang umum. Saya bertanya-tanya apakah dalam memakai kata 'alternatif' di tulisannya, Zita sedang mereproduksi pemakaian kata tersebut sebagai kata sifat yang umum dipakai untuk mendefinisikan organisasi budaya seperti Kunci di periode akhir 1990-an dan 2000-an.

Sedangkan saya secara otomatis seperti ditarik untuk menyebut SSD sebagai model sekolah alternatif. Saya didewasakan lewat pengalaman belajar spesifik di periode 1990-an dimana "alternatif" melekat sebagai karakter utamanya. Jika direnungkan kembali, mungkin 'alternatif' muncul sebagai pilihan kata yang dianggap paling mungkin untuk mendefinisikan diri kami. Ia lahir karena kami tidak mampu menemukan pilihan kata lain untuk mendefinisikan ruang-ruang pinggiran, atau ruang-ruang belajar berwatak fleksibel, cair, sekaligus tahan banting. Ia seperti bisa tumbuh dengan liar, sambil menyesuaikan diri dengan kondisi yang ada. Selain mengesankan sesuatu yang kuat dan liat, karakter alternatif juga menyisakan ketidakpastian. Kunci merupakan sebuah organisasi independen di luar

universitas, namun menggunakan riset dan studi sebagai moda kerja utama. Dalam konteks sejarah perkembangan Kunci, hal ini kerap mengundang keraguan dari pihak-pihak lain—terutama mereka yang memandang universitas dan gelar kesarjanaan, sebagai satu-satunya penjaga pendidikan.

Selain keraguan dan ketidaknyamanan, pengalaman bekerja sebagai Kunci juga membawa kemungkinan-kemungkinan baru untuk bekerja bersama beragam kelompok yang mungkin tidak dipikirkan selama berada dalam lingkungan universitas. Dengan bahasa yang berbeda, potensi dari belajar dalam lingkungan yang tak biasa diakui oleh para peserta SSD sebagai pintu untuk bertemu dengan banyak orang, belajar bekerja sama dan mengorganisir sesuatu secara kolektif. Bagaimana soal bertemu dengan banyak orang bisa berhubungan langsung dengan soal mengorganisir sesuatu? Berada di posisi alternatif, atau posisi yang tak biasa, mungkin seperti berada di kondisi tertentu yang mampu mengeluarkan perasaan tak pasti.

Diskusi tentang konsep alternatif ini seperti anekdot yang saya perlukan untuk bisa bicara tentang kondisi berbeda yang ditawarkan ketika mengalami model pembelajaran tidak formal. Tawaran ini tidak akan tiba tanpa didahului dengan kesengajaan untuk menjalaninya. Dalam konteks SSD, saya membangun argumen bahwa kesengajaan ini diperlukan untuk membangun ulang visi masa depan. Semua hal yang tak pasti pun bisa menjadi cadangan bahan bakar yang siap diolah menjadi visi untuk dikelola bersama di masa depan. Mungkin SSD adalah platform sekaligus kondisi yang diperlukan untuk mengecek ulang cara

menakar pengetahuan dan mempertanyakan semua hal yang dianggap sudah diketahui. Dalam SSD Turba, makna belajar mungkin adalah semacam keberanian untuk mencari jalan-jalan lain untuk memahami lingkungan.

Bawah: Koneksi, kemungkinan perjalanan, *frontier*

Dalam beragam praktik keterlibatan sosial, makna "bawah" secara umum diartikan sebagai kondisi yang menempati lapisan bawah dalam hierarki sosial. Berada di "bawah" artinya mempunyai hubungan yang lekat dengan situasi yang kurang menguntungkan. Definisi kurang menguntungkan sendiri sangat fleksibel dan beragam dari kedekatan dengan kemiskinan, hidup di lokasi tempat tinggal yang tidak aman, sampai selalu merasa tidak cukup dan berjuang keras hanya untuk hidup. Cara mendefinisikan "bawah" sebagai kondisi dan produk dari operasi struktur sosial ekonomi yang ketat sekaligus mengawetkan struktur itu sendiri. Mengatakan bahwa suatu kondisi adalah "bawah" sama dengan menyatakan bahwa ia berada di lapisan atas.

Pengamatan atas pelaksanaan SSD menunjukkan bahwa makna bawah berusaha didekati dari perspektif yang berbeda. Makna "bawah" berusaha didefinisikan ulang dengan menggunakan perspektif yang lebih materialistis. Yang saya maksud dengan pendekatan materialistis di sini adalah bahwa imajinasi sosial tentang bawah untuk sementara ditiadakan. Yang lebih diutamakan adalah eksplorasi tentang bagaimana yang bawah akan dicapai dan mengukur kapasitas individu dalam mencapainya. Bawah berusaha didefinisikan lewat jarak—hal ini meliputi diskusi tentang cara yang

diperlukan untuk mencapainya, tingkat kesulitan dan waktu yang diperlukan untuk sampai ke suatu lokasi.

Elaborasi tentang waktu meluas, tidak hanya terbatas pada waktu yang diperlukan dalam perjalanan ke suatu tempat. Tetapi ia juga meliputi tentang berapa banyak waktu yang dialokasikan oleh seorang peserta SSD di lokasi Turba. Soal waktu yang dialokasikan untuk berada di suatu lokasi Turba ini penting karena ia mengindikasikan niat individu. Ia bukan keharusan dan bagian dari persyaratan untuk mencapai nilai akademik—seperti kewajiban KKN di universitas.

Lebih jauh, niat individu juga merefleksikan kepemilikan waktu yang tersedia untuk melakukan Turba. Waktu yang tersedia harus dihitung secara matang mengingat ia dipertimbangkan bersama-sama dengan apakah ia tidak akan mengganggu waktu yang harus dialokasikan untuk mendapatkan penghasilan hidup, dan menjalankan hidup sehari-hari. Posisi Turba di SSD sejak awal dihadapkan dengan kehidupan sehari-hari para peserta yang juga menekan, dinamis, dan penuh tantangan. Bagian awal dari tulisan Syafiatudina "Pendidikan Estetika untuk Semua" mendeskripsikan keragaman latar belakang pekerjaan dan profesional para peserta SSD. Ia memberikan pandangan lain tentang dinamika kehidupan sehari-hari mereka.

Bawah adalah suatu posisi yang ditempuh dengan jalan panjang dan berliku. Untuk berada di sana berarti menyediakan kesempatan khusus untuk hal itu terjadi. Kesempatan yang dimaksud di sini tidak hanya terbatas pada soal ketersediaan waktu, melainkan kesempatan yang muncul karena kemungkinan untuk melakukan Turba di suatu lokasi tertentu terbuka.

Dalam kasus Turba di Sekolah Diponegoro (Jakarta) dan Dusun Ngandong (Muntilan), kesempatan untuk melakukannya dimungkinkan karena telah ada jaringan yang berfungsi sebagai penghubung antara peserta SSD dengan mereka yang tinggal di lokasi Turba. Dalam kasus Turba di Sekolah Diponegoro (dilakukan oleh Niki Ariestya dan Gatari Surya Kusuma), akses untuk masuk di dalamnya difasilitasi oleh anggota Serrum Studio, sebuah perkumpulan yang berfokus pada pendidikan seni rupa berbasis di Jakarta, yang kebetulan mengajar di sekolah tersebut. Gagasan untuk melakukan Turba di Dusun Ngandong (dilakukan oleh Fiky Daulay, Khoiril Maqin, dan Zita Laras) muncul lewat kombinasi antara familiaritas ketiganya dengan beberapa organisasi budaya (Tlatah Bocah dan pegiat Festival Lima Gunung) yang beroperasi di seputar wilayah dusun tersebut. Fiky telah lama mengikuti aktivitas Tlatah Bocah. Sedangkan Zita telah membangun relasi dengan para pegiat Festival Lima Gunung. Pengetahuan awal yang dimiliki Fiky tentang Tlatah Bocah bertambah dengan pengetahuan lain yang didapat Zita dari para pegiat Festival Lima Gunung. Gabungan dari keduanya menghasilkan suatu kemungkinan untuk tinggal bersama suatu keluarga petani di Dusun Ngandong.

Deskripsi dari cara yang dilalui untuk sampai pada Sekolah Diponegoro dan Dusun Ngandong menuju pada definisi bawah sebagai tempat yang hadir karena jaringan dan bagasi pengetahuan yang telah dimiliki sebelumnya. Ia juga mengindikasikan kemurahan hati dari orang-orang lain yang menjadikan potensi jaringan dan bagasi pengetahuan tersebut sebagai sesuatu

yang produktif. Kemurahan hati ini berjalan dari dua arah. Pertama, ia berupa kesediaan untuk memediasi praktik Turba di suatu lokasi. Hal ini membuka diskusi lain tentang bagaimana harus mendefinisikan para mediator—apakah mereka sebaiknya disebut sebagai *guide, interlocutor*, atau informan lokal? Kedua, kemurahan hati ini juga berasal dari kesediaan pengelola Sekolah Diponegoro dan keluarga petani di Dusun Ngandong untuk membuka ruang yang dimiliki sebagai sarana belajar. Bawah adalah sebuah ruang belajar yang dimungkinkan oleh keramahan sosial para pemilik ruang.

Dalam kasus Turba Ojek Online, atau Ojol, (dilakukan oleh Brigitta Isabella dan Khairunnisa), gagasan untuk melakukannya muncul dari layanan jasa antar dalam bentuk aplikasi teknologi yang melekat dalam telepon genggam. Selama proses Turba Ojol, Gitta dan Nisa tergabung sebagai sopir jasa Go-Food.

Konsep lokasi di Turba Ojol bukan suatu tempat yang menempati posisi tetap. Posisi tetapnya dijadikan relatif sesuai dengan mobilitas tinggi yang dimungkinkan oleh penggunaan sepeda motor. Sepeda motor merupakan jenis kendaraan utama yang dipakai di layanan ojek online. Makna bawah dalam Turba Ojol dibentuk oleh dimensi relativitas ini. Meskipun beragam lokasi rumah makan untuk mendapatkan makanan mungkin merupakan lokasi umum yang telah diketahui oleh Gita dan Nisa, tapi lokasi para pemesan merupakan sesuatu yang sama sekali tidak diketahui sebelumnya. Bawah adalah kemungkinan untuk menuju tempat-tempat yang tak terduga. Lokasi tidak lagi menjadi sesuatu yang penting, melainkan

kemungkinan untuk melakukan perjalanan itu sendiri yang dianggap lebih utama. Harus ditambahkan di poin ini bahwa kemungkinan ini terbentuk dari mobilitas tinggi yang melekat sebagai karakter teknologi telepon genggam.

Apa artinya menempatkan kemungkinan untuk melakukan perjalanan sebagai metode sekaligus lokasi belajar itu sendiri? Makna perjalanan dalam praktik Turba, seperti diungkapkan dalam tulisan Brigitta Isabella adalah melakukan perjalanan ke lokasi-lokasi dengan prinsip yang tidak harmonis dan menjauh dari zona nyaman seseorang. Kemungkinan melakukan perjalanan ke banyak tempat tak familiar sekaligus dalam satu hari tampak seperti suatu bentuk kemewahan tersendiri. Meskipun tulisan Khairunnisa "Merangkai jaring-jaring pengaman" menunjukkan bahwa kemewahan perjalanan seperti yang dialami oleh sopir Go-Food harus dibayar dengan banyak aspek ketidaknyamanan. Para sopir Go-Food rentan terhadap kemungkinan pesanan palsu dari para pengguna aplikasi Go-Food. Selain itu, posisi sopir Go-Food juga lekat dengan stigma profesi buruh yang terpaksa menjalaninya karena berada di posisi ekonomi yang serba kekurangan. Gambaran tentang kehidupan mereka yang berprofesi sebagai sopir Ojol di tulisan Khairunnisa memberikan pandangan mendalam tentang bentuk kerentanan yang dihadapi mereka. Profesi sopir kadang dilakukan sebagai pekerjaan tambahan, di luar pekerjaan-pekerjaan lain yang telah dimiliki. Hal ini dilakukan untuk menutupi kebutuhan hidup sehari-hari. Mobilitas tinggi yang menjadi karakter utama para sopir Ojol merupakan sesuatu

yang tak bisa ditolak. Ia seperti keharusan untuk dilakukan supaya mereka tidak ambruk.

Kedalaman keterlibatan sosial dengan orang lain dalam konteks yang tidak familiar biasanya diukur dengan memperkirakan durasi yang dialokasikan untuk melakukannya. Dalam konteks Turba Ojol, interaksi antara para sopir dengan mereka yang terlibat dalam siklus layanan jasanya (pemilik rumah makan dan konsumen) berlangsung secara cepat. Bagaimana kedalaman bisa terjadi jika interaksi sosial yang ada di dalamnya terasa seperti bergerak dengan cepat dan melayang? Apakah ia mengindikasikan bahwa bawah dibentuk oleh karakter yang cepat, ringan, dan melayang? Lebih jauh, interaksi sosial dalam konteks Ojol bersifat transaksional. Sebanyak apa pengetahuan dan pengertian bisa didapat dari sebuah transaksi jual-beli?

Pertanyaan serupa juga bisa diajukan dalam kasus Turba mengamen di Jalan Kaliurang yang dilakukan oleh Hayyi Al-Qayumi dan Irfan Darajat. Selama menjalankan proses Turba, Hayyi dan Irfan berperan sebagai pengamen. Sebagai pengamen, model interaksi sosial yang dialami oleh keduanya juga bersifat transaksional. Mengamen adalah bermusik di tempat umum untuk mendapatkan uang. Tetapi tidak semua tempat terbuka untuk praktik mengamen. Beberapa tempat menolak para pengamen dengan alasan mengganggu ketenangan. Pergi untuk mengamen di suatu tempat mungkin sama dengan pergi ke suatu frontier, atau perbatasan. Ia adalah perbatasan dimana penerimaan dan penolakan muncul dan diterima sebagai semacam kejutan. Kejutan dan elemen tak

terduga ini didapatkan karena praktik bertukar peran sebagai pengamen dalam Turba mengamen. Dalam Turba Ojol, Gita dan Nisa juga bertukar peran sebagai sopir Go-Food. Pergi ke bawah adalah pergi untuk menemui batas-batas. Sampai di sini saya menemukan definisi lain dari bawah sebagai ruang belajar yang terbentuk dengan didahului oleh proses merasakan dan mengalami sendiri beragam bentuk kejutan. Bawah mungkin tepat didefinisikan sebagai tempat dimana benturan-benturan terjadi.

Kerentanan

Soal kerentanan dibicarakan secara serentak di sebagian besar tulisan-tulisan refleksi ini. Hal ini menimbulkan keingintahuan baru tentang bagaimana proses dialog tentang kerentanan ini terjadi selama SSD. Dalam tulisan-tulisan tersebut, kerentanan tersebut dimaknai sebagai kondisi yang berseberangan dari rasa aman. Merasa rentan berarti merasa kurang aman.

Rentan, atau kerentanan, dibicarakan dengan nada yang kurang lebih sama. Ia dianggap sebagai kondisi dimana terdapat ketidakpastian dalam hal pekerjaan. Ketidakpastian tersebut merembet dan menghasilkan beragam ketidakpastian lain dalam kehidupan sehari-hari seseorang. Ketidakpastian disituasikan untuk berada dalam konteks ekonomi. Saya bertanya-tanya apakah hal ini sebagian dipicu oleh diskusi tentang kondisi pekerjaan dan pergulatan ekonomi sehari-hari para peserta SSD. Mungkin ia sejalan dengan metode pendidikan yang sedang diujicobakan di SSD itu sendiri; mempraktikkan Turba ternyata sekaligus membuka percakapan tentang ketidakpastian.

Meskipun demikian, perbincangan tentang kerentanan ini tidak selalu berputar pada ranah personal. Perbincangannya juga meluas pada bagaimana mencapai jaring-jaring keamanan ekonomi dan sosial di level kolektif (lihat lebih jauh usaha mencapai keamanan ekonomi bersama di suatu komunitas di laporan Turba Kalijawi oleh Rifky Afwakhoir, Freddy Hendra, Ayash Laras, dan Gintanina Swastika, serta usaha mencapai keamanan ekonomi di kalangan sopir Ojol di tulisan refleksi Turba Ojol oleh Khairunnisa).

Untuk mengkontekstualisasikan tendensi membicarakan kerentanan sebagai bagian dari persoalan ekonomi ke dalam praktik SSD, saya berasumsi bahwa hal ini disebabkan karena pendidikan sendiri seringkali dibicarakan sebagai bagian dari rantai produksi budaya yang besar. Institusi pendidikan seperti pabrik besar yang bekerja untuk memproduksi beragam perangkat baru yang berguna untuk menjalankan fungsi-fungsi tertentu.

Hasil refleksi kelompok Turba Ngandong memunculkan diskusi menarik yang mencoba menghubungkan antara kerentanan dan waktu. Hubungan antara kerentanan dan waktu dibicarakan dalam konteks kehidupan petani yang tinggal di Dusun Ngandong. Seperti yang nanti akan terungkap di diskusi tersebut, terdapat perbedaan konseptual dan realitas tentang gagasan kerja dan waktu antara para petani dan mereka yang menjalankan Turba (mahasiswa, eks mahasiswa, kaum terpelajar, pekerja tetap, pekerja *freelance*, aktivis budaya, dan beragam predikat kerja lain).

Struktur waktu dibicarakan sebagai sesuatu yang berada di antara yang menetap dan seperti selalu bera-

da dalam transisi. Perbedaan cara menjalani pekerjaan menuntut pendefinisian ulang atas apa itu kerja. Sementara terdapat perubahan radikal atas kepemilikan modal kerja yang mempengaruhi produksi dan kontrol distribusi dan penghasilan. Saya menangkap percakapan antara keluarga petani di Dusun Ngandong dan kelompok Turba Ngandong diwarnai oleh upaya membanding-bandingkan soal kelebihan waktu yang terasa ambigu. Ia terasa ambigu karena sebenarnya terdapat perbedaan besar antara kondisi kepemilikan modal kerja dan kontrol produksi antara petani dan kelas menengah muda (istilah yang cukup umum untuk mendefinisikan kelompok Turba Ngandong). Kepemilikan petani atas modal kerja yang diperlukan dalam menjalankan kerja pertanian makin kecil. Sementara itu, produksi pertanian, selain dipengaruhi oleh faktor alam yang tak dapat diganggu gugat, juga makin dikontrol oleh jejaring pemasok hasil pertanian yang cenderung kurang menguntungkan petani.

Diskusi tentang waktu seperti tidak bisa lepas dari waktu-produktif dan waktu-non produktif. Tetapi ia juga terasa tidak kunjung mampu menuju pada percakapan lebih mendalam tentang kondisi kepemilikan modal kerja di kelompok kelas menengah muda. Bagi saya hal ini seperti sekaligus menyiratkan ketidakmampuan untuk lepas dari konsep produktivitas itu sendiri. Produktivitas, atau menjadi produktif, terasa terlalu kuat dan mengatur cara memandang waktu, bagaimana menggunakannya, dan membayangkan keberlangsungan masa depan.

Kerentanan mungkin seperti semacam keresahan yang muncul karena hidup seperti selalu menuntut

untuk memaknai ulang 'hasil' dari kaitan antara waktu dan kerja. Dalam pengertian konvensional, hasil nyaris selalu berarti keberhasilan yang ukuran-ukurannya terlalu mapan.

Bagian Tiga

Makna pendidikan dari bawah

Berakhirnya Turba menyisakan lebih banyak pertanyaan daripada pengertian tentang sebanyak apa pendidikan bisa muncul darinya. Lokasi Turba muncul sebagai semacam titik temu dimana konflik atau keresahan yang telah lama dirasakan makin ditegaskan. Sekaligus ia juga bisa berfungsi sebagai sumber atas keresahan-keresahan baru.

Rasa keingintahuan lain yang timbul dari membaca tulisan-tulisan refleksi di buku ini adalah bahwa saya kurang mendapatkan deskripsi tentang protokol, tata cara, atau teknik untuk membenamkan diri ke dalam suatu lingkungan baru. Dengan kata lain, saya masih mencari-cari tentang bagaimana asumsi dan bagasi pengetahuan yang dimiliki oleh peserta SSD diuji ulang selama Turba dan direfleksikan secara kolektif dalam tulisan.

Saya berpikir bahwa mungkin deskripsi yang saya cari akan bisa dicapai secara lebih natural seandainya proses Turba berlangsung lebih lama. Tetapi di titik ini, saya lebih cenderung menganggap bahwa praktik Turba yang dilakukan di SSD sebagai sesuatu yang tidak mempunyai awalan dan akhiran yang jelas. Proses untuk mengamati dan diamati menjadi kabur. Secara prinsip, hal ini berarti bahwa Turba bisa menjadi momen yang bisa dilakukan kapan saja. Mengamati dan

diamati menjadi proses yang bisa dikondisikan untuk berlangsung secara konstan.

Hal ini menuju pada suatu kemungkinan baru untuk menganggap Turba sebagai salah satu pilihan moda berkunjung (*visiting mode*). Lebih jauh, ia adalah pilihan moda berkunjung yang pada akhirnya bisa dikembangkan sebagai cara untuk mencoba hidup dan bekerja bersama orang lain. Dalam membayangkan hidup bersama, kerapatan jaringan, skala koneksi, dan tingkah laku dipikir ulang. Seiring dengan hal itu, pertemuan-pertemuan, tindakan, timbal balik, dan cara kontribusi, juga dikalkulasi dan dipertimbangkan dengan lebih mendalam.

Refleksi tentang makna bawah yang dialami saat Turba terasa tepat dipandang sebagai ekspresi lain dari makna belajar itu sendiri. Perjalanan mempraktikkan Turba berarti melakukan perjalanan untuk menemukan subjektivitas dengan cara berbeda. Mungkin hal ini merupakan pembalikan dari proses tatapan yang diharapkan dari Turba. Turba menuju pada proses mempelajari cara hidup di konteks sosial tidak familiar yang berjalan bersamaan dengan mempelajari diri sendiri.

Untuk mengilustrasikan hal tersebut, puisi yang ditulis oleh Restu Baskara saat menjalankan Turba Kulonprogo bisa menjadi contoh. Puisi Restu terbaca seperti produk sampingan, atau sisa-sisa, yang bisa dibaca sebagai sesuatu yang serius dan sepele sekaligus. Berikut adalah puisi Restu: *Pagi ini hujan, dan semesta alam / Rinai hujan membasahi bumi, di sudut masjid dan seonggok sepi / Pohon tumbang karena ditebang / Manusia tumbang karena keserakahan / Hanya satu jenak yang melintas / Yang bertahan atas alas / Dan*

solidaritas tanpa batas / Hujan di bulan Januari menyisakan harapan / Bahwasanya keyakinan takkan mati, ia kan selalu hidup di dalam sanubari, yang kan selalu memberi semangat dan inspirasi / Kita di sini tidak layak untuk ditindas, dan takkan menyerah oleh penindasan / Lalu kau mau kemana, atas apa yang ada, dan dikala mengapa / Jika hidup masih ada, apakah kau mau meniadakan? / Tidak / Kita harus mengadakan kehidupan, dan menghidupkan keadaan /

SSD dimulai dengan gagasan untuk membangun suatu kolektif dimana kita bisa kembali ke titik nol, dan mengakui ketidaktahuan kita atas perkembangan lingkungan sekitar. Berakhirnya fase mempraktikkan Turba mengindikasikan bahwa pengetahuan adalah sekaligus pengakuan atas *non-knowledge*, atau hal-hal yang selama ini tidak dianggap sebagai pengetahuan.

8. Moelyono dan Ketahanan Seni untuk Masyarakat

Apakah hubungan antara seni dan praktik sosial di negara seperti Indonesia? Peran seperti apa yang dapat dimainkan oleh seni di tengah perkembangan masyarakatnya? Sebuah pameran yang digelar di Bentara Budaya Jakarta pada awal tahun ini oleh seniman Indonesia, Moelyono, mungkin bisa menjadi titik tolak yang tepat untuk menjawab pertanyaan tersebut.

Moelyono saat ini bekerja bersama komunitas lokal di beberapa wilayah di Indonesia. Sejak awal proyeknya pada tahun 2005 hingga selesai di tahun 2006, ia bepergian ke beberapa wilayah di Indonesia, dari Banda Aceh dan Meulaboh (Provinsi Nanggroe Aceh Darussalam) hingga Papua, Jayapura, Kerom, dan Wamena (Provinsi Papua), Tentena dan Luwuk (Sulawesi Tengah), Kupang dan Rote (Provinsi Nusa Tenggara Timur) dan Sangatta (Provinsi Kalimantan Timur). Untuk proyek ini, ia bekerja sama dengan World Vision Indonesia, sebuah LSM yang mendeklarasikan dirinya untuk mengemban tugas 'bekerja demi kepentingan semua orang, terutama anak-anak'.[1]

Pameran Moelyono bertajuk 'Pameran Seni Rupa Kerja - Pak Moel Guru Nggambar'. Seperti yang tersirat dari judulnya, pameran ini lebih dari sekedar pameran seni rupa, melainkan sebuah pameran atau presentasi kerja sosial dan pedagogis Moelyono dengan masyarakat lokal melalui praktik-praktik seni rupa. Proyek ini digambarkan oleh Moelyono di dalam pernyataan yang dituliskan olehnya di atas kanvas kecil: 'Semua orang adalah kreator budaya'; 'Setiap anak dapat menggambar'; 'Menggambar itu mudah'; atau 'Menggambar itu mudah, menyenangkan, dan merupakan cara bermain serta mendapatkan teman'. Di dalam ruang pamer, anak-anak Papua memenuhi dinding dengan serangkaian gambar. Label yang disematkan di setiap kelompok memaparkan cara gambar-gambar tersebut diproduksi, material yang digunakan, serta tujuan dilakukannya latihan menggambar itu sendiri.

Salah satu serinya menampilkan garis-garis memanjang di atas kertas putih. Tulisan label di bawah gambar ini berbunyi: tujuan dari latihan ini adalah untuk menstimulasi kapasitas motorik dan afektif anak-anak, dan meningkatkan kepercayaan diri saat mereka menyadari bahwa menggambar garis sangatlah mudah, demikian pula aktivitas menggambar itu sendiri. Anak-anak diundang untuk menggambar seutas garis panjang di atas kertas memanjang menggunakan pensil warna, dan mereka boleh melakukannya sembari berlarian atau menirukan suara binatang, angin laut, atau bunyi-bunyian lain. Kertas ini bisa diganti dengan material lain seperti pasir pantai, di mana setiap anak dapat menggambar seutas garis Panjang menggunakan batu kerikil atau cangkang kerang. Di akhir kegiatan menggambar, anak-anak diundang untuk bicara mengenai material apa saja yang dapat digunakan untuk menggambar garis panjang, mengutarakan perasaan mereka saat membuat garis tersebut, dan apakah mungkin menggambarkan seutas garis panjang hingga

sampai ke angkasa.

Serial gambar lainnya dibuat oleh anak-anak dari desa Kerom, di Jayapura, Papua. Anak-anak ini diminta untuk menggambar sebuah lingkaran dan mengubahnya menjadi gambar wajah mereka sendiri dengan cara menambahkan mata, hidung, mulut, telinga, dan rambut. Setelahnya, mereka diminta untuk bercerita kepada semua orang di dalam kelompoknya mengenai mainan, lagu-lagu, serta profesi yang mereka sukai, dan menuliskannya atau menggambarnya di bawah potret mereka. Hampir semua anak di Kerom tampak memiliki kesukaan profesi yang sejenis (perawat, polisi, guru, dokter, atau pilot), seperti halnya anak-anak Indonesia pada umumnya. Tasia Mangga, seorang pelajar di SD Inpres Desa Ampas menuliskan bendera Papua, babi, burung kasuari sebagai kesukaan mereka. Bermain batu kerikil dan sepak bola menjadi dua aktivitas terfavorit. Serial berikutnya menggambarkan orang Papua mengenakan aksesoris tradisional dan membawa senjata tradisional. Anak-anak juga menuliskan nama-nama benda tersebut pada gambar mereka: swefi, kare, melay, pofil, muliage, yokul, sawusa, koteka, segelikem, yokefi, fike, puali. Serial gambar keempat menggambarkan keluarga yang datang dari desa Kurima memasak dan makan bersama. Wilhelmus Lokoba menggambarkan ajang makan bersama keluarga mereka, dengan sajian berupa ubi atau singkong yang dimasak di dalam drum, bersama dengan kol, jagung, buncis, labu, kacang merah dan ikan. Yono Lokobal, pelajar yang berasal dari SD Hepuba, menggambar bagaimana cara memanggang ubi dengan daun yang masih menempel dan bagaimana cara memakannya.

Jonrio Asso, pelajar di SD Inpres Megapura menggambar bagaimana cara menggali ubi dan membawanya menggunakan noken (tas rajut Papua yang terbuat dari serat kayu), mencucinya dengan air, kemudian menggunakan batu panas untuk memanggangnya hingga matang.

Gambar-gambar yang dibuat oleh anak-anak Papua ini menguak politik pangan dominan di tengah masyarakat Papua, maupun di tempat lain di Indonesia. Pemerintah Indonesia mempromosikan beras sebagai makanan utama di negara ini guna menyatukan beragamnya tradisi kuliner lokal. Nasi merupakan makanan utama di tanah Jawa, di mana Pemerintahan terletak, namun di Papua makanan utamanya adalah ubi atau singkong, seperti yang dapat dilihat dari gambar anak-anak. Sama halnya, di Pulau Madura makanan utama mereka adalah jagung karena menumbuhkan beras dari tanaman padi terbukti sangatlah sulit.

Gambar-gambar dalam 'Pameran Seni Rupa Kerja—Pak Moel Guru Nggambar' juga mencerminkan politik pakaian di Indonesia. Papua menganggap koteka (sebuah penutup penis berwarna kuning yang dibuat dari kulit luar semacam labu air) sebagai pakaian yang dianggap sempurna dan, bersama seluruh aksesoris yang menjuntai di tubuh mereka, dikenakan sebagai busana sehari-hari. Meski demikian, modernisasi kebijakan yang diterapkan di seluruh Indonesia, melihat pakaian tradisional masyarakat Papua ini terlalu terbuka dan oleh karenanya tak beradab.

* * *

Pada pameran ini, Moelyono menggunakan gambar-gambar sebagai cara membumikan diskusi menge-

nai isu-isu sosial. Ia menggambarkan idenya di dalam salah satu label pamerannya:

Kesadaran mengenai permasalahan mereka sendiri dapat ditingkatkan melalui dialog, yang bentuknya berupa hubungan dari orang-ke-orang. Dialog mendukung kita untuk mengadopsi perspektif kritis. Dialog memungkinkan terjadinya komunikasi yang sebenarnya. Dialog berdasarkan keyakinan bahwa manusia dapat menjadi jujur asalkan semua orang jujur. Di dalam sebuah situasi dialog, semua orang diposisikan sebagai subyek yang setara, sehingga semua dianggap sebagai kreator budaya.

Keterlibatan Moelyono dengan para ilmuwan sosial dari Asosiasi Peneliti Ilmu-Ilmu Sosial (API) di Indonesia pada tahun 1980-an telah memperkenalkannya pada teori-teori sosial yang sekarang dipergunakannya sebagai dasar praktik artistiknya. Di tahun 1988, Moelyono beserta anggota API lainnya mengorganisir sebuah pertunjukkan dan diskusi mengenai karya-karyanya dalam karya Brumbun dan Nggerangan, dua desa nelayan di Tulungagung, Jawa Timur. Pertunjukkan ini mengambil judul yang sangat teoretis: 'Pameran Seni Rupa Dialog Transformatif'.

Ada banyak analisis dan teori yang dilibatkan saat berdiskusi. Apa yang saya lakukan bersama masyarakat di Brumbun dan Nggerangan memiliki dasar teori yang sangat kuat dan berlandaskan semangat yang sama dengan proyek-proyek aktivisme sosial lainnya. Saya sangat bingung pada awalnya, namun kemudian saya belajar dari pengalaman ini dan mendapatkan kekuatan untuk membuat karya-karya berikutnya. Saya belajar istilah-istilah baru, semacam 'partisipatif',

'partisipatoris', 'metodologi', 'dialog' atau 'transformatif', dan nama-nama seperti Paulo Freire atau Antonio Gramsci, dan banyak hal lain yang pernah saya bayangkan sebelumnya saat masih belajar di ASRI (Akademi Seni Rupa Indonesia) di Yogyakarta, tulis Moelyono di buku terbarunya Pak Moel Guru Nggambar.[2] 'Pak Moel Guru Nggambar' adalah nama yang disematkan oleh anak-anak dari Brumbun dan Nggerangan, sebuah nama yang mereka ciptakan sebagai cara untuk menciptakan sebuah identitas baru baginya sebagai guru menggambar. Anak-anak dapat menggunakan gambar untuk mendiskusikan isu-isu sosial dengan anggota komunitasnya, memberdayakan mereka untuk bertanya pada orang tua, kakek, dan lainnya.

Moelyono kemudian berpartisipasi dalam workshop ACPC (Asian Council for People's Culture) di Manila pada tahun 1989. Ia juga berkolaborasi dengan Min Tanaka dari komunitas ART Camp untuk pameran 'Atopic Site' (International Exhibition Center, Tokyo, 1996) dan mengambil bagian dalam Gwangju Biennale tahun 2000 dan 2004. Pada tahun 2001 ia berkunjung ke Pune, India, di mana ia belajar mengenai pengembangan program pengasuhan anak usia dini dan konsep ahimsa (nirkekerasan dan menghargai semua makhluk hidup) dan swadeshi (swadaya). Pengalaman ini telah mendorong Moelyono untuk mempraktikkan 'pendidikan holistik', yang berpusat pada ide bahwa semuanya berdasarkan apa yang kita miliki; oleh karena itu sebuah komunitas yang kaya dengan budaya lokal dapat menginisiasi sistem pendidikannya sendiri. Sangat mungkin untuk mengembangkan potensi bawaan ini menjadi sebuah modul pembelajaran yang dapat diturunkan

menjadi subyek area yang berbeda-beda. Moelyono mengatakan pada masyarakat di desa Anyelma: 'Kita tidak perlu mengundang guru dari luar desa karena kita punya kekayaan berupa potensi lokal. Mereka yang pintar bernyanyi dapat menjadi guru. Mereka yang mahir membuat noken juga dapat menjadi guru.'

Saat ini, Moelyono memproduksi sebuah obyek yang merepresentasikan ide mengenai pendidikan holistik. Sebuah tas sederhana berbahan katun tanpa proses pemutihan (*bleaching*) berisi satu permainan edukatif dan perkakas (*tools*) yang dibuat oleh keluarga. 'Sekolah portabel' semacam ini dapat digantung dari tembok rumah, dibawa ke lapangan, atau ke rumah tetangga. Pendidikan semacam ini berlandaskan pada semangat swadaya dan semangat *do-it-yourself,* agar setiap komunitas dapat mendirikan sekolah sendiri. Sekelompok komunitas yang menguasai kearifan lokal akan menjadi agen pendidikan mereka sendiri.

* * *

Hal-hal di atas menggarisbawahi praktik-praktik Moelyono yang kemudian memapankan metodologinya, termasuk penggunaan seni sebagai alat untuk mempromosikan cara berpikir baru di tengah masyarakat. Efek diberlakukannya praktik ini masih perlu diperiksa lebih jauh. Penelaahan pertama saya terkait karya Moelyono adalah kehadiran 'kesenjangan pengetahuan' antara para seniman dan orang-orang yang terlibat di dalamnya. Sebagai contoh, bagaimana Moelyono menjelaskan mengenai konsep pendidikan holistik kepada masyarakat Papua? Selain itu, bagaimana posisi pendidikan holistik terkait dengan sistem pendidikan nasional—yang mengambil waktu Sembilan tahun

lamanya, bersifat wajib, dan disupervisi oleh pemerintah? Apakah pendidikan holistik hanyalah semacam suplemen gizi? Tampaknya jika pendidikan holistik bermaksud untuk menantang sistem pendidikan nasional, tahap-tahap lebih jauh terkait perubahan kebijakan sangatlah dibutuhkan, dan jika memang demikian kasusnya, Moelyono harus terlibat dengan birokrasi dan praktik-praktik pemerintahan. Setelah mengorganisir pameran karyanya di komunitas setempat yang ia ajak untuk berkolaborasi, ia melanjutkan pamerannya di beberapa galeri, termasuk Cemeti Art House di Yogyakarta atau Bentara Budaya di Jakarta. Namun, apakah khalayak di sana memiliki kekuasaan (dan niat) untuk membuat perubahan di masyarakat?

Isu lainnya adalah mengenai keberlanjutan. Bagaimana Moelyono memutuskan waktu yang pas baginya untuk tinggal dan bekerja di suatu komunitas, serta mengapa dan kapan ia memutuskan untuk pergi? Moelyono menjawab pertanyaan ini:

"Modul mengajar itu seumpama senjata. Artinya, saat saya masuk ke tengah masyarakat untuk mengajarkan modul ini, saya telah mempersiapkan jalan keluar dari komunitas itu. Karena saat sebuah komunitas menguasai sebuah modul, itu berarti sudah terdapat konfigurasi keberlanjutan yang menjamin persistensi kerja ini dapat dilakukan."[3]

Moelyono dan mitra LSM lantas menciptakan sebuah struktur yang disebut sebagai 'Program Area Pengembangan' (Area Development Program/ADP) di setiap kota untuk memonitor perkembangan di dalam komunitas. Lebih jauh Moelyono mengatakan, "Pada akhirnya sebuah struktur dibangun, dan dari sanalah

kita bisa bicara mengenai gerakan budaya."

'Rakyat' adalah sebuah tema klasik dalam seni rupa di Indonesia. Setiap generasi memapankan versi mereka sendiri terkait hubungan antara seniman dan kehidupan sosial. Di tahun 1975 telah digelar Gerakan Seni Rupa Baru (GSRB), yang mengkritik kecenderungan formalistik di dalam seni rupa. Di tahun 1977, kelompok seni Kepribadian Apa didirikan oleh sekelompok mahasiswa ASRI sebagai upaya untuk menjawab pertanyaan terkait romantisme ekspresi identitas nasional menggunakan praktik-praktik artistik, sebagai alat untuk menolak formalisme dan komodifikasi seni rupa. Di tahun 1985 digelarlah pameran bertajuk 'Seni Rupa Lingkungan'. Semua ajang ini menawarkan sebuah refleksi berkesinambungan terkait cara-cara terbaik bagi seniman pada saat menghadapi isu-isu tanggung jawab sosial perusahaan (CSR). Moelyono memulai praktiknya sebagai seorang seniman di tengah semua permasalahan ini. Sejak awal 1980an, saat ia masih belajar di sekolah seni, ia telah mulai bersinggungan dengan isu lingkungan dan komunitas lokal. Saya percaya bahwa setelah melalui tahun-tahun tersebut, Moelyono telah meraih banyak sekali pencapaian di dalam karyanya. Pencapaian ini Sebagian besarnya ditentukan oleh kegigihannya saat menjalani setiap proyek, termasuk proses kerjanya yang memakan waktu cukup panjang, dan hal ini memungkinkannya beserta komunitas yang bekerja bersamanya untuk mengartikulasikan pemikirannya dengan tepat dan mendorong perkembangan karya-karyanya secara bertahap.

Di sisi lain, karya-karya Moelyono belum dapat

memberikan formulasi yang definitif terkait peranan seniman di tengah masyarakat, sebuah pertanyaan yang diajukan oleh setiap generasi seni rupa baru di Indonesia. Kolaborasi antara World Vision Indonesia yang telah dirajut oleh Moelyono bukan berarti bebas risiko, dan, pada saat yang bersamaan, inisiatif lain juga turut didiskusikan menyimpan risiko inkonsistensi. Secara umum, tidak ada satu metode tunggal yang dianggap lebih baik dari yang lain, dan pencarian formula yang tepat untuk menghasilkan model yang tepat tampaknya masih akan berlanjut selama beberapa waktu ke depan.

8. Moelyono fasilitasi anak-anak menggambar di desa nelayan Teluk Brumbun, Tulungagung, 1988. Foto dokumentasi: Moelyono

II

Sejarah Asal-Usul: Menciptakan Dunia Sendiri Bekerja Untuk Diingat

9. Beberapa Penjelasan Tentang Lahirnya Budaya Otodidak

Kesenjangan pengetahuan yang meluas, mendorong lahirnya budaya otodidak di Indonesia. Esai ini mencoba memberi penjelasan tentang budaya alternatif yang telah berlangsung lama, yang mengejawantahkan dirinya dalam bentuk-bentuk pemikiran khas tentang lembaga pendidikan dan cara-cara tidak teratur dalam mengakses pengetahuan.

Bagian-bagian di bawah ini menyajikan ragam ilustrasi, potongan-potongan kisah yang tersebar dan saya dokumentasikan untuk mengambil beberapa pelajaran dari pengalaman vernakular praktisi seni dan budaya. Bagian-bagian ini mendokumentasikan upaya saya untuk mempelajari kelahiran seorang seniman, untuk mempelajari budaya yang terjalin di seputar laku belajar seni dan hidup dalam konteks seni, menurut ranah historis yang lebih luas.

Kisah Nasjah Djamin

Latarnya di Sumatera Utara tahun 1940-an. Nasjah Djamin—seorang pelukis, yang kemudian hari dikenal luas sebagai penulis[1]—lama mengidamkan pergi ke Yogyakarta untuk menyegarkan dahaganya akan pengetahuan seni lukis.[2] Selama bertahun-tahun, terlepas dari segala keterbatasan, ia mencoba memasuki dunia seni visual melalui serangkaian praktik otodidak.

Ia mengawali karya pertamanya sebagai pelukis di kantor Pusat Kebudayaan Jepang di Medan, ketika itu ia memenangkan kompetisi desain poster yang digelar oleh pemerintah kolonial Jepang. Selama periode ini, beberapa nama dari dunia seni modern seperti Van Gogh, Toulouse Lautrec, Picasso, Braque, serta pelukis terkenal Indonesia seperti Raden Saleh dan Basuki Abdullah terserap ke alam pikirannya.

Jejak-jejak intervensi kekuasaan kolonial yang berusaha menghubungkan Hindia Belanda dengan produk-produk intelektual Barat, tampak dalam kisah dan proses kreatif masyarakat yang hidup di bawah penjajahan Belanda dan Jepang. Banyak seniman Belanda mulai tinggal dan berkarya di Hindia sejak awal 1900-an. Mereka memainkan peran penting dalam mendikte pengetahuan lokal tentang seni Barat. Denys Lombard (1938-1998), salah satu pengkaji Asia terkemuka di dunia, menulis bahwa pendirian Kunstkring pada tahun 1914 di Batavia berperan penting dalam membawa karya seni internasional ke wilayah koloni. Orang Batavia akhirnya bisa melihat karya-karya Chagall, Utrillo, Dufy, Gauguin, Chirico, Van Gogh dan Picasso.[3] Mia Bustam, seorang pelukis dan istri pertama Soedjojono (1913-1986), mengatakan dalam biografinya bahwa di Kunstkring ia dapat melihat lukisan-lukisan karya seniman Barat, dan ia dapat membaca sastra Barat. Ayahnya bekerja sebagai pegawai Kunstkring dan memberinya akses penuh ke gedung itu. "Karya Henriette Roland Holst, Herman Gorter, Multatuli, Notosuroto, Elizabeth Browning... karya klasik dan modern Belanda, Inggris, Jerman, Prancis, sastra Rusia, novel sejarah, cerita rakyat, dan puisi. Segera setelah Belanda

mundur dari Batavia, saya menghabiskan lebih banyak waktu membaca di perpustakaan Kunstkring...".[4]

Pengetahuan berjalan di jalan berkelok. Bagi Djamin dan Bustam muda yang tinggal di zona perang, di mana hanya segelintir orang terpilih yang diberikan hak bersekolah dan keadaan sistem pendidikan tinggi tidak sama seperti sekarang, mungkin ini pemikiran khas yang dianut masyarakat lokal: setiap jalan hidup individu mengarahkan seseorang ke cara yang berbeda untuk memperoleh pengetahuan. Pengetahuan adalah tentang membayangkan modernitas, dan setiap peluang yang mungkin untuk diraih perlu diamankan.

Saya akan beranjak ke Rudolf Mrazek, seorang intelektual dan sejarawan kenamaan yang ahli dalam nasionalisme Indonesia, untuk mencari penjelasan atas hasrat lokal yang kuat akan pengetahuan dan hubungannya dengan modernitas, dilihat dari perspektif sejarah.[5] Mrazek dengan cemerlang menggambarkan bagaimana Hindia Belanda pada abad kesembilan belas dan awal abad kedua puluh tampak berdenyut dengan semangat modernitas dan kebutuhan untuk mengkonsumsi barang-barang modern: produk baru, kendaraan baru, cara berekspresi baru, dan sumber pengetahuan baru. Kolonialisme telah membawa modernitas semacam ini ke koloni, serta pengaruh Pencerahan, dan keinginan kuat untuk mendukung ide-ide dunia yang bergerak cepat. Semua itu merupakan faktor yang berkontribusi pada perkembangan sistem pendidikan modern di Indonesia.

Akhirnya, pada tahun 1947, masih di tengah perang, tiba saatnya Djamin pergi ke Yogyakarta. Tujuannya adalah Sanggar Indonesia Muda yang

dipimpin oleh pelukis Sudjojono. Sanggar adalah ruang kolektif di mana para anggotanya berbagi pengalaman belajar mereka di bawah bimbingan seorang mentor yang sangat dihormati. Bahkan sebelum perjalanan ke Jogja, Djamin sudah akrab dengan nama-nama seniman yang tergabung dalam sanggar Sudjojono, karena nama-nama itu pernah dimuat di majalah *Jawa-Baru* yang biasa ia baca. Apa yang didorong di sanggar, yang ia pelajari di saat ia baru tiba, adalah pengembangan karakteristik pribadi dan keinginan untuk menguji pikiran sendiri saat membuat karya seni. Pelukis seperti Affandi dan Basuki Resobowo, serta penulis seperti Chairil Anwar, Rivai Apin dan HB Jassin mulai memasuki lingkaran pertemanannya. Cakrawalanya seputar seni rupa Indonesia semakin luas.

Pada awal 1920-an, udara dipenuhi ide-ide nasionalisme dan kemerdekaan politik. Ide-ide itu dibawa ke Indonesia oleh mahasiswa Indonesia yang tinggal di Belanda, ketika kembali, mereka berkembang menjadi aktivis gerakan nasionalis. Perkembangan ini semakin intensif pada tahun 1940-an.[6] Setiap orang dan segala sesuatu bergerak, dengan ide-ide nasionalis melintasi seluruh koloni, menciptakan ruang di mana seniman, aktivis politik, dan nasionalis bertemu. Djamin menjadi salah satunya. Ia bergabung dengan angkatan bersenjata nasional di Jawa Barat untuk waktu yang singkat sebelum memutuskan untuk pindah ke Jakarta pada awal tahun 1948. Setelah menetap di lingkungan baru, ia kembali berkenalan dengan seniman yang berbeda, seperti kalangan sastra Balai Pustaka, majalah Mimbar Indonesia, dan penulis terkenal Idrus, Utuy Tatang Sontani, SK Pamoentjak dan HB Jassin. Kemudian, ia menemukan kembali gairah lamanya pada sastra. Kembali ke masa sekolahnya di Neutrale Hollandse Indische School di Medan, Djamin sudah membaca hampir semua buku dan karya sastra yang ia temukan: *Panji Pustaka, Panji Islam,* dan *Pedoman Masyarakat*, termasuk juga Karl May, Jules Verne, Multatuli, Zola dan Tolstoy.

Setelah beberapa kali mencoba menulis cerpen, ternyata dunia sastra yang dikelilingi tembok tinggi, berat untuk ditaklukkan. Baik selera publik maupun orang-orang paling berkuasa di lingkungan sastra, sangat sulit dihadapi. Pada tahun 1952 Djamin memutuskan kembali ke Jogja untuk melukis, mengasah kemampuan menulis, dan belajar teater. Setara dengan proses belajar melukis, seluruh proses belajar sastranya juga dilakukan dengan sangat informal. Pengetahuan dibocorkan melalui pertemanan, sesi diskusi, membaca buku, dan kesungguhan hati untuk merangkul Malioboro sebagai situs yang terkenal dengan tempat berkumpulnya para penulis. "Di Malioboro saya tidak akan pernah sendiri", katanya, "Karena saya yakin saya akan bertemu Bastari, Abdidalom, Adjib, Bose, dan penulis lainnya... Di jalan saya juga akan bertemu dengan gelandangan malam, wanita warung, pengemis, penjual sayur, pelacur..." Lebih dari sekedar jalan biasa di mana ia bisa bertemu dengan sesama seniman, alasan yang mendasari kecintaannya pada Malioboro sederhana: ia memberikan suasana kreatif yang ia idam-idamkan.

Kehidupan adalah sekolah terbaik yang pernah ada

Sebelum lahirnya sistem pendidikan tinggi, seperti akademi seni rupa nasional, ruang-ruang lain untuk memproduksi produk budaya dan produsen seni sudah ada sejak lama. Bagi masyarakat Jawa misalnya, Keraton merupakan pusat kebudayaan yang dominan. Berbagai produk budaya mulai dari tari, wayang kulit, sastra klasik, dan candi agung dikembangkan dalam konteks monarki Jawa.[7] Tidak hanya tempat kelahiran produk budaya tersebut dianggap elitis, produksi dan konsumsi ekspresi budaya ini juga diperuntukkan untuk elite.

Trilogi Lombard, *Nusa Jawa: Silang Budaya (2000)*, menunjukkan bahwa konvergensi dan persinggungan budaya lokal dengan budaya lain, yang berlangsung selama berabad-abad, telah membawa modifikasi, perubahan, dan sumber daya yang berharga bagi perkembangan budaya di masa depan. Di antara tanda-tanda perubahan tersebut adalah berkurangnya pengaruh Keraton sebagai pusat kebudayaan. Sejak itu, jumlah produsen budaya telah meningkat, dan ruang kreativitas baru telah berkembang. Kisah Djamin, misalnya, mengungkapkan bahwa Malioboro mengembangkan dirinya sebagai ikon legendaris; wadah pertemuan yang menginspirasi bagi orang-orang yang terlibat dalam teater dan sastra. Khususnya pada tahun 1960-an, konsep sanggar ikut andil membentuk praktik seni rupa. Sanggar mengesahkan dirinya sebagai lokus produksi seni dan sebagai jantung kegiatan artistik, di mana diskusi tentang seni visual bergejolak dan ide-ide artistik dikembangkan.

Salah satu persoalan paling menonjol untuk diurai para seniman adalah pertanyaan bagaimana menemukan metode ideal untuk mewakili masyarakat. Salah satu metode yang paling dominan adalah Turba, akronim dari Turun ke Bawah, yang secara harfiah berarti 'turun ke akar rumput'. Meskipun secara resmi ditetapkan sebagai metode produksi seni, Lekra mengubah Turba menjadi gerakan sekitar tahun 1960 dan mendefinisikannya sebagai metode kerja: kedua kelompok yang terlibat aktif dalam sanggar, sebagai rakyat secara individu, mengadopsi metode ini dengan terjun ke komunitas dan bekerja bersama, mengamati dari dalam, berharap untuk menunjukkan kedekatan mereka dengan rakyat.[8] Para seniman Turba tidak hanya berupaya mereformasi penampilan karya-karyanya yang semata-mata menonjolkan keindahan lanskap tanah air, seperti lukisan Mooi Indie, tetapi juga bereksperimen dalam mendobrak elitisme di dalam produksi seni. Seniman didorong untuk bekerja sama dengan rakyat, menjauh dari mitos posisi-nyaman-istimewa mereka. Belajar dari kehidupan yang diyakini sebagai metode terbaik.

Menurut Hersri Setiawan, popularitas Turba—bagi sebagian orang, konsep ini mungkin dilabeli secara berbeda—berakar pada gaya hidup Bohemian yang menarik kelompok besar pengikut dalam masyarakat seniman selama tahun empat puluhan dan lima puluhan. Anti-kemapanan, kerinduan akan kebebasan dan penolakan konvensi sosial merupakan gairah umum. Keterlibatan sosial dan pengetahuan kehidupan diakui sebagai kunci sukses dalam memenuhi peran sebagai seniman.[9]

Cara berpikir seperti itu dapat dibaca sebagai respons resistif terhadap formalisme dan segala bentuk kekakuan lainnya yang berpotensi menjauhkan praktisi seni dari pelajaran kehidupan. Sekolah seni sering dianggap sebagai bagian dari formalisme yang membatasi ini. Fakta bahwa sekolah dapat menjadi kendaraan untuk pengetahuan tidak pernah dipertanyakan, tetapi pengalaman di luar sekolah selalu diakui sebagai kecakapan mental yang sangat penting. Selain itu, banyak catatan sejarah menunjukkan bahwa ruang untuk eksplorasi ide tidak harus tumbuh di dalam tembok ketat sekolah, tetapi di luarnya.

Belajar secara mandiri

Di dasar sejarah sistem pendidikan Indonesia terdapat jaringan elemen politik yang kompleks. Berbeda dengan pemerintah kolonial Inggris yang secara sadar telah memberikan pengajaran bahasa Inggris kepada warga jajahan India, terlepas dari apa pun konsekuensinya (termasuk munculnya kerinduan akan kebebasan yang akhirnya berujung pada lahirnya India yang otonom), Pemerintah kolonial Belanda tidak mendukung pendidikan pribumi yang berbasis Eropa. Pertanyaannya, bahasa apa yang harus digunakan dalam sistem pendidikan, membingungkan Belanda. Pemerintah kolonial Belanda, sebagai penguasa pemerintahan dan sebagai pengelola infrastruktur pendidikan, merasa terdorong untuk menjadikan bahasa Belanda sebagai bahasa wajib untuk digunakan baik dalam pelayanan pemerintahan maupun dalam praktik pendidikan, dengan tujuan untuk mengakhiri

popularitas bahasa Melayu dan Portugis. Namun, gagasan yang tampaknya sesuai dengan prinsip etika ini, menimbulkan perasaan dan reaksi yang campur aduk dalam masyarakat Belanda itu sendiri. 'Bahasa Belanda adalah bahasa yang kompleks, sehingga tidak mungkin bagi penduduk pribumi untuk menguasainya', 'Bahasa Belanda mungkin berpotensi membawa masyarakat lokal kepada pengetahuan yang berbahaya, sehingga diperlukan pembatasan penggunaannya', 'daripada mengiring gagasan kebebasan dan mendirikan negara dengan pemerintahan-sendiri, pendidikan berbasis Eropa seharusnya diarahkan pada pemenuhan kebutuhan akan pejabat negara lokal yang terdidik untuk jawatan pemerintah Belanda', 'dengan cara apapun pendidikan akan diakui: itu adalah sesuatu yang akan menjurus pada otonomi, atau hanya persoalan membayar hutang perang'—semua pernyataan ini menunjukkan reaksi yang sungguh beragam.[10]

Dalam masyarakat tertindas yang kurang memiliki pengetahuan ilmiah, bahasa Belanda telah lama dianggap sebagai jalan menuju Barat, dan sebagai jalan menuju kemajuan. Namun karena pembatasan-pembatasan diskriminatif yang diberlakukan pemerintah kolonial terhadap masyarakat lokal yang mendambakan pendidikan, dan karena berkembangnya nasionalisme, pandangan tentang Barat dan bahasa Belanda menjadi semakin ambivalen. Pada periode ini, masyarakat lokal mulai mengeksplorasi program pendidikan mereka sendiri. Contoh klasik dari upaya eksperimental semacam itu adalah pendirian lembaga pendidikan lokal yang disebut Taman Siswa

oleh Ki Hajar Dewantara pada tahun 1922. Inisiatif ini setidaknya dibangun di atas dua prinsip dasar: pertama, memberikan jawaban bagi mereka yang tidak dapat memasuki sistem pendidikan Belanda, dan kedua, untuk meningkatkan hubungan antara guru dan murid. Pembentukan sekolah untuk masyarakat lokal dengan demikian merupakan bagian besar dari agenda utama sekelompok aktivis generasi nasionalis awal seperti Kartini dan Dewi Sartika, yang percaya bahwa pendidikan membuka jalan menuju kebebasan dan masa depan yang lebih baik.

Munculnya iklim otodidak

Di Indonesia pasca-kemerdekaan, seiring dengan meningkatnya kemampuan membangun lembaga pendidikan baru, sekolah-sekolah mulai berkembang biak. Perkembangan ini diperkuat dengan keinginan untuk menyamai tingkat pendidikan di negara lain. Keinginan tersebut jelas terkait dengan gelombang internasional penyeragaman sistem pendidikan. Di Indonesia pasca-kemerdekaan, proyek pendidikan telah dimodelkan pada contoh-contoh barat dan kurikulum barat, untuk mengekspresikan kebutuhan menjadi anggota penuh dari komunitas dunia. Proyek ini, bagaimanapun, menjadi sasaran kritik. Karya terkemuka Everett Reimer, *School is Dead: An Essay on Alternatives in Education*, yang diterjemahkan ke dalam bahasa Indonesia pada tahun 1987, mempengaruhi perkembangan pemikiran baru tentang pendidikan.[11] Beberapa catatan kritis yang patut disebutkan, misalnya, fungsi sekolah saat ini telah direduksi menjadi sekadar alat untuk mengkomunikasikan ideologi resmi yang menyera-

gamkan pikiran manusia, dan bahwa sekolah menjadi lembaga yang menjauhkan masyarakat dari akarnya sendiri.[12]

Pengamatan tajam tentang sistem sekolah semacam itu, terkait dengan perkembangan gerakan masyarakat sipil sejak tahun 1990-an. Unsur paling kukuh dari kritik ini berasal dari pendapat para aktivis pemberdayaan masyarakat sipil seperti Mansour Fakih dan Roem Topatimasang, yang berperan penting dalam mengisi kesenjangan kebijakan pendidikan nasional seperti tersebut di atas. Gerakan kritis ini diwujudkan dalam penerbitan buku yang menganjurkan integrasi prinsip-prinsip kritis dan partisipatif dalam sistem pendidikan, serta inisiasi sekolah alternatif.[13]

Di bidang seni dan budaya, seperti yang akan ditampilkan dalam cerita-cerita di bawah, justru budaya eksperimental yang bercampur dengan gerakan masyarakat sipil meresapi seluruh bangsa, membentuk budaya alternatif dan mentransformasikannya menjadi katalisator munculnya lanskap seni lokal yang dinamis. Di antara semua praktisi seni dan budaya, hadir kelompok yang mengungkapkan kegelisahan mereka tentang metode pengajaran seni yang ada. Kegelisahan semacam inilah yang berlabuh dalam pemikiran kritis tentang pendidikan. Iklim otodidak dan cara mandiri untuk memperoleh pengetahuan yang hanya dilakukan pada tingkat personal pada dua puluh atau tiga puluh tahun lalu, kini telah berkembang luas.

Seni dan politik

Memasuki milenium baru, kenangan interaksi panjang antara Belanda dan Indonesia terekam dengan

baik dan menjadi bahan bacaan wajib bagi seluruh pelajar. Selain itu, jejak lukisan gaya Mooi Indie, salah satu gaya yang diwarisi dari para pelukis Belanda yang tinggal di koloni, masih bisa dilihat di jalanan, sebagai produk populer dari pedagang jalanan. Sementara itu, Indonesia telah melewati beberapa pertarungan ideologis seni rupa. Mencermati karya-karya Gerakan Seni Rupa Baru pada 1970-an, menunjukkan upaya untuk menghancurkan stagnasi yang tercermin baik dalam ideologi visual maupun teknologi estetika saat itu.

Tokoh-tokoh aktif dalam Gerakan Seni Rupa Baru mengembangkan diri mereka dalam lingkungan yang cenderung mendepolitisasi seni dan budaya, serta tekanan dan sensor pemerintah. Karena keterikatannya yang kuat dengan rakyat, pemerintah menganggap gerakan mereka sebagai bentuk propaganda, berpotensi memobilisasi kekuatan massa yang mengarah pada ketidakstabilan politik. Praktik mereka juga diafiliasikan dengan komunisme. Tekanan politik begitu kuat, sehingga pernyataan kritis yang tampak terkait depolitisasi diungkapkan hanya melalui diskusi tentang topik-topik subtil. Pada 1990-an, karya-karya awal yang menyerukan perubahan ini diakui mewakili suara zaman. Bergantung pada situasi khusus, pernyataan dan komentar tentang negara, khususnya ciri militeristiknya yang kuat, akan ditunjukkan dengan lebih jelas.

Setelah era Reformasi 1998, ketika kekuasaan Orde Baru dan prinsip-prinsip kebudayaannya akhirnya berakhir, perubahan ideologi visual terjadi lagi. Perpaduan antara kebosanan dari kajian topik politik yang intens dan represi panjang terhadap identitas rakyat berkontribusi pada kebangkitan generasi seniman baru.

Karya-karya mereka digambarkan sebagai 'personal', mewakili budaya sehari-hari.

Akademi seni

Sistem pendidikan tinggi—termasuk jurusan seni—sudah ada cukup lama. Semakin lama, mekanisme produksi seni mereka semakin demokratis. Universitas Gadjah Mada di Yogyakarta didirikan pada tahun 1949. Institut Teknologi Bandung didirikan pada tahun 1959. Pendahulunya yang disebut Technische Hoogeschool telah berdiri sejak tahun 1920. Akademi Seni Rupa Indonesia dibuka di Yogyakarta pada tahun 1950. Pada tahun 1960-an, lembaga keguruan yang mengadakan pendidikan bagi guru sekolah menengah akhirnya didirikan. Beberapa pelukis, seperti Sudjojono, aktif berkarya di studio terbuka yang disebut sanggar. Lainnya, seperti Hendra (Gunawan), Affandi, dan Rusli memilih untuk mengajar di lembaga pendidikan seni yang baru.[14]

Pada awal 1990-an, jumlah lembaga pendidikan seni tumbuh. Sekolah yang menawarkan beragam disiplin ilmu baru yang menunjukkan hubungan erat antara seni, teknologi, dan budaya anak muda—seperti kursus fotografi, televisi, film, dan desain grafis—menjadi sangat populer. Mengingat banyaknya mahasiswa yang mengikuti program-program tersebut setiap tahun, dapat dikatakan bahwa keingintahuan akan pengetahuan di antara orang-orang ini bergejolak. Namun, kegiatan 'bersekolah' itu sendiri mungkin dianggap lebih penting daripada kebutuhan untuk mengetahui lebih banyak tentang sejarah sekolahnya, fondasinya, dan standar kualitasnya.

Cara belajar yang ilegal

Awal 1970-an, terdapat dikotomi pendidikan yang ketat: antara masuk ke sekolah seni atau menanggalkan seluruh gagasan tentang sekolah, dan dengan demikian merangkul kehidupan itu sendiri sebagai lembaga pendidikan tertinggi. Namun hari ini, mahasiswa tampaknya memiliki mentalitas yang lebih elastis; bahkan mereka yang dibesarkan dalam sistem pendidikan formal, mengembangkan karakter mandiri mereka sendiri. Elastisitas seperti itu menunjukkan bahwa realitas hari ini jauh dari kata 'tertib'. Hal tersebut juga berfungsi sebagai penjelasan tentang adanya banyak strategi yang berbeda dan tidak teratur untuk mengakses pengetahuan.

Ketika seseorang tinggal di lingkungan yang tidak memiliki infrastruktur layak, satu-satunya pilihan adalah bertindak seperti gerilya, selalu bergerak. Semua peluang, bila memungkinkan, harus dimanfaatkan. Pengetahuan, di mana pun tersedia, harus diamankan. Ada beberapa strategi untuk memenuhi pencarian pengetahuan ini: mahasiswa memfotokopi buku teks asing secara masal, semua jenis perangkat lunak dan produk digital secara aktif dan terus-menerus dibajak, dan perusahaan penerbitan lokal berkembang, sembari menerjemahkan dan menerbitkan buku teks asing. Tentu saja, mereka tidak berurusan dengan masalah hak cipta. Fakta bahwa Indonesia selalu berada di pinggiran produksi dan distribusi budaya, dikombinasikan dengan kemampuan finansial yang terbatas untuk mendapatkan akses ke konsumsi produk budaya yang didistribusikan di bawah sistem hak cipta internasional, telah mendorong strategi ketidakteraturan untuk

memperoleh pengetahuan; jumlah produk bajakan sangat banyak. Hanya ada garis tipis yang menandai perbedaan antara produk bajakan dan asli, dan bahkan garis-garis ini kabur. Pertanyaan apakah sesuatu itu asli atau tidak, bukan lagi menjadi faktor utama yang dipertimbangkan seseorang ketika memutuskan untuk mengonsumsi atau tidak mengonsumsi pengetahuan. Inisiatif tidak teratur ini, meskipun tidak legal, diterima secara umum dan diperlukan untuk mendorong kemajuan.

Cara belajar dan bertindak yang mendasar, ilegal, dan kaotik inilah yang mengungkapkan kebutuhan khusus akan pengetahuan yang harus dipenuhi, perbedaan yang perlu diselesaikan, dan tujuan progresif tertentu yang perlu dicapai. Situasi tersebut mengungkapkan upaya untuk memperbaiki, misalnya, kekurangan infrastruktur seni, dengan mencari akses ke pengetahuan dengan cara yang tampaknya salah, tidak teratur, dan aneh. Mungkin itulah pemahaman lokal tentang kemajuan dan modernitas; dan hanya dapat diperoleh dengan mengganggu aturan yang ada serta dengan terus-menerus menyesuaikan diri dengan tujuan dan kebutuhan yang dihadapi seseorang. Di Indonesia, pembangunan tumbuh secara spontan, dalam langkah dan strategi yang tidak direncanakan.

10. Duduk di bawah pohon mangga, di tempat duduk tapal kuda

Paulo Freire dalam esai panjang *Under the Shade of a Mango Tree*[1] (Di bawah bayang-bayang pohon mangga) mengingat duduk di bawah pohon mangga sebagai tempat untuk mencari ketenangan, dan tenggelam dalam pertanyaan-pertanyaan yang ada di kepalanya. Berada di bawah pohon mangga seperti selalu membawa Freire dalam gelembung dunia kecilnya sendiri. Sekaligus ia seperti selalu membawanya ke momen ketika pertanyaan-pertanyaan di kepalanya bertemu dengan pertanyaan-pertanyaan milik banyak orang. Bertemu dengan pertanyaan-pertanyaan yang dimiliki banyak orang berarti berada dalam kondisi bersama-sama dengan dunia yang plural, dunia milik banyak orang.

Tulisan kenangan tentang pohon mangga dari Freire ini adalah renungan tentang lingkungan yang mendorong memunculkan pertanyaan. Freire meyakini bahwa makna pedagogi kritis adalah model pendidikan yang mampu memunculkan banyak pertanyaan. Ia mengamati bahwa sebagian besar model pendidikan mengandaikan dirinya hadir untuk menyediakan jawaban dan solusi atas segala persoalan. Seluruh mekanisme belajar di ruang-ruang sekolah dan universitas tidak didesain untuk memicu pertanyaan. Mengikuti Freire, logika pemikiran terbalik seperti ini

membuat institusi pendidikan gagal untuk mendorong rasa ingin tahu. Tanpa pasokan rasa ingin tahu yang melimpah, maka pengetahuan akan gagal dibentuk—"Sebuah pendidikan jawaban tidak akan membantu keingintahuan yang mutual diperlukan dalam proses kognitif. Sebaliknya, bentuk pendidikan semacam ini lebih condong untuk menekankan pada bentuk menghafal memori yang mekanis. Hanya pendidikan pertanyaan yang dapat memicu, memotivasi, dan mendorong keingintahuan."[2]

Tapi pemikiran bahwa semuanya harus berujung pada jawaban yang pasti sudah terlanjur mengakar. Bagi Freire, pohon mangga adalah kenangan atas teritori dimana ia bisa bebas mengembara dalam alam pikiran sendiri. Ia sebenarnya berbicara tentang bagaimana untuk meningkatkan sensibilitas lingkungan bahwa pembelajaran tidak seharusnya dibatasi pada ruang-ruang belajar yang konvensional. Tiap orang harus sensitif atas eksistensi ruang-ruang belajar yang meluber, menghuni tempat-tempat yang biasanya tidak dipandang sebagai ruang belajar. Dan di tempat yang tak biasa itu, tiap orang mendidik diri sendiri untuk memperbanyak pasokan keingintahuan yang diperlukan. Mungkin ia adalah tahapan untuk membentuk sikap menjadi, untuk tumbuh menjadi sesuatu yang kita juga belum tahu. Ia adalah sesuatu yang sangat personal.

Dulu saya tidak pernah merasa punya keterikatan khusus dengan tanaman apapun. Saya tidak pernah membayangkan untuk bisa menghubungkan sebuah pohon dengan produksi pengetahuan. Mungkin gagasan pembangunan ala Orde Baru yang

diterjemahkan dengan membangun aneka infrastruktur, dengan tidak peduli pada kerusakan lingkungan telah menjadi hal yang dinormalkan. Tanpa sadar gagasan ini telah dalam meracuni pikiran. Saya tumbuh besar dalam sekolah yang didesain dengan pemikiran yang lebih mementingkan produktivitas lulusan sekolah sebagai tenaga kerja potensial, daripada pewaris tradisi ilmu pengetahuan. Kelak ketika saya berada di tahap awal menjalankan program doktoral, saya mengenali kebijaksanaan lain tentang pohon. Supervisor PhD, Patricia Spyer, mengingatkan saya untuk "*not to miss seeing the forest for the trees*" dalam menulis. Artinya jangan terlalu memperhatikan hal-hal yang kecil, dan melupakan untuk memahami konteks besar dari sesuatu. Tulisan Freire tentang pohon mangga memberi gambaran bahwa kita bisa keluar masuk dunia kecil yang beragam sambil memproduksi keingintahuan.

Dalam pengalaman pribadi tiap orang, pohon mangga mewujud dalam beragam dunia kecil, dalam beragam bentuk dan ukuran. Saya punya kenangan sendiri tentang pohon mangga. Pohon mangga yang selalu saya ingat punya tempat duduk berbentuk tapal kuda di bawahnya. Saya mengenangnya bukan karena ia menghasilkan buah mangga yang manis, tapi lebih karena apa yang biasa kulakukan ketika berada di area pohon mangga tersebut.

Sejak saya mulai masuk kampus Fakultas Ilmu Sosial dan Ilmu Politik di Universitas Gadjah Mada di 1994, pohon mangga dan tempat duduk tapal kuda itu sudah ada. Saat ini, tentu saja pohon mangga dan tempat duduk tapal kuda itu sudah lenyap. Mereka tergusur gelombang pembangunan dan tuntutan

perwajahan gedung yang harus selalu tampil baru. Eksistensinya mungkin dianggap tidak penting, tidak relevan lagi, dan bahkan mengganggu, dalam imajinasi kampus masa depan. Tapi dalam kepalaku, dan mungkin ini sentimen yang juga dibagi bersama banyak orang lain, pohon mangga dan tempat duduk tapal kuda tersebut tumbuh menjadi instalasi dimana saya belajar nongkrong dan menggali makna produktivitas dengan cara berbeda.

Nongkrong lebih dari suatu aktivitas yang seolah selalu harus menjadi titik dimana ia harus berujung pada momen produktivitas atau kerja tertentu. Ia penting karena ia memberi kebebasan untuk berbicara. Cerita nongkrong di bawah pohon mangga ini terjadi pada periode Orde Baru. Ia adalah periode dimana kebebasan berekspresi dibayang-bayangi dengan sensor dan beragam bentuk upaya pembungkaman yang represif. Aksi penyensoran diri sendiri menjadi sesuatu yang biasa dilakukan, dan dikendalikan oleh ketakutan yang berlangsung di bawah sadar.

Simbol orang-orang Aborigin yang melambangkan 'orang-orang duduk' berbentuk sebuah ikon lingkaran besar yang dikelilingi oleh beberapa ikon yang berbentuk seperti huruf "U." Ikon berbentuk seperti "U" melambangkan orang. Digabungkan bersama, simbol ini menunjukkan sekelompok orang yang sedang duduk, dan melakukan hal-hal lain bersama, mengelilingi pemukiman dan beragam sumber air, tergantung orientasi lokasi tempat tinggal mereka. Makna simbol ini sangat dekat dengan bentuk visual dari pohon mangga dan tempat duduk berbentuk tapal kuda. Tempat duduk tapal kuda berbentuk

seperti huruf U dalam posisi menyimpang. Orang-orang Aborigin duduk melingkar mengelilingi sumber kehidupan—sumber air, pohon di pemukiman. Dulu kami pun duduk mengelilingi pohon mangga. Duduk melingkar mengaburkan hierarki sosial —meski mungkin hanya dalam tataran pengaturan tempat duduk—dan mendorong lalu lintas percakapan yang lebih informal. Aktivitas duduk melingkari sumber kehidupan disertai dengan harapan untuk mendapatkan energi darinya—tempat yang teduh, udara segar, air mengalir, dan juga buah mangga.

Satu simbol Aborigin yang melambangkan tempat pertemuan berbentuk kombinasi dua ikon yang cukup kompleks. Tempat pertemuan digambarkan sebagai lingkaran-lingkaran konsentrik, yang dikelilingi oleh garis-garis perjalanan. Saya merepresentasikan garis-garis perjalanan ini sebagai jejak sejarah pribadi dari mereka yang berkumpul di tempat pertemuan. Mereka yang berkumpul di suatu tempat pertemuan, membawa serta pandangan dan pengalamannya masing-masing. Kedua simbol orang-orang duduk dan tempat pertemuan dalam budaya komunitas Aborigin tersebut menunjukkan relasi antara praktik berkumpul bersama dan keterikatannya pada suatu tempat. Lokasi nongkrong berhenti menjadi sekedar tempat yang penampakan fisiknya bisa didefinisikan dengan jelas.

Tiap orang membangun relasinya sendiri dengan tempat-tempat tertentu. Tidak semua orang menganggap pohon mangga dan tempat duduk tapal kuda adalah tempat penting. Pohon mangga menjadi situs yang memungkinkan beragam percakapan dan interaksi terjadi. Saya seperti melakukan banyak

hal ketika duduk di tapal kuda itu. Meskipun di sisi lain, di mata orang lain, saya dianggap seperti tidak melakukan apa-apa. Saya berbicara dengan banyak orang, tentang apa saja. Seringkali bahkan ketika saya diam saja, saya juga merasa belajar banyak. Saya belajar melihat, mengamati dari dekat, menilai, mendengarkan, dan mengutarakan gagasan sendiri.

Nongkrong menjadi platform spontan dimana orang bisa berlatih berbicara secara bebas. Ia juga memberi petunjuk tentang pentingnya hubungan timbal balik antar individu. Nongkrong tidak selalu berarti pencapaian yang bisa dinilai dan dilihat secara langsung. Ia menghargai proses yang pelan. Ia seperti sesuatu yang hanya bisa menjadi dewasa karena dibesarkan oleh waktu. Mungkin ini adalah sebuah proses yang pada akhirnya membuka pandangan tentang makna pengetahuan yang berbasis pada apa yang dirasakan oleh pancaindra—apa yang kita lihat, dengar, dan cium. Ia bukan pengetahuan seperti yang terbatas kita pelajari di dalam buku atau kuliah dosen di ruang kuliah.

Salah satu pengetahuan yang beredar di bawah pohon mangga selalu berputar pada bagaimana cara mendapatkan buku-buku karya para penulis dan peneliti tentang Indonesia yang sulit didapatkan di toko buku normal. Saat itu kami seperti hidup dalam periode dimana kami harus selalu siap menyerap hal-hal baru. Meskipun hal-hal baru tersebut mungkin belum akan dibutuhkan dalam periode jangka pendek. Bahkan bisa jadi mereka adalah sesuatu yang bertentangan dengan apa yang dipelajari di ruang kelas. Semua dilahap dan digandengkan. Juga tidak terlalu bermasalah jika buku-buku yang dikejar untuk difotokopi adalah karya

yang sudah terbit beberapa dekade sebelumnya.

Di seberang pohon mangga ada deretan ruang-ruang kecil yang disediakan untuk beragam aktivitas mahasiswa Fisipol saat itu—pers mahasiswa fakultas Sintesa, pecinta alam Setrajana, dan Teater Garasi. Di belakang pohon mangga ada mushola dan para aktivis Jamaah Mushola Fisipol. Di belakang ada kantin kecil yang buka dari pagi sampai sore hari. Persoalan sensibilitas dalam menentukan orientasi pengetahuan yang akan diakses adalah hal penting dalam konteks pengetahuan pancaindra. Kadang persoalan orientasi ini tidak terwujud pada hal-hal yang bisa diraba dengan jelas. Tapi ia menuju pada persoalan untuk bisa menentukan arah diri sendiri, di tengah-tengah arus pergaulan dan perbedaan ideologi politik. Tempat duduk tapal kuda muncul seperti zona bebas, meski tak sepenuhnya netral. Tiap orang yang duduk di sana, saling mengukur kedalaman pikiran satu sama lain, lewat percakapan, atau bahkan lewat aktivitas ekstra kurikuler yang diikuti. Sensibilitas dituntun oleh kata-kata dan pembuktian sejarah.

Di bawah pohon cemara dan kenangan tentang Hikmat Budiman

Saat pohon mangga berikut tempat duduk tapal kuda itu dihancurkan, saya mengingat tempat-tempat lain, dengan pohon-pohon berbeda, dimana kesatuan tempat dan orang bersinergi, memproduksi energi dan pengetahuan baru.

Ada deretan pohon cemara yang berbaris rapi di kedua sisi Boulevard UGM. Ia membawa suasana yang nyaman. Dulu di bawah deretan pohon cemara itu juga

berjajar deretan rombong penjual bakso, mi ayam, dan ketoprak. Setiap Minggu, Boulevard ini berubah menjadi pasar kaget dengan banyak penjual lontong sayur, opor ayam, dan nasi kuning. Di hari-hari tertentu, yang saya juga tidak bisa menebaknya, akan ada sebuah truk kecil dengan bak terbuka nangkring di depan Gelanggang Mahasiswa Universitas Gadjah Mada. Saat ini Gelanggang Mahasiswa juga sudah tak ada lagi, habis diruntuhkan atas nama pembangunan kampus. Di bak terbuka itu ada tumpukan aneka buku bekas dan baru. Seingat saya dia berjualan buku apa saja—dari mulai buku akademis, novel, cerita anak, sampai majalah. Beberapa sepeda motor diparkir di dekatnya. Orang-orang mengamati bacaan yang ditawarkan, membuka-bukanya. Orang-orang yang mengerumuni truk ini biasanya berlama-lama menghabiskan waktunya di sana. Meskipun ia tidak selalu berujung pada membeli buku tertentu.

Saya sering menemui Hikmat Budiman sedang melihat-lihat buku yang dijajakan di truk itu. Mungkin Mas Hikmat tahu jadwal pasti kedatangan truk buku itu. Mungkin saya tidak terlalu sering juga menemui Mas Hikmat di sana. Tapi sejarah seperti kumpulan peristiwa dimana nanti kita menyeleksi momen tertentu sesuai dengan keinginan. Tiap momen ingatan tentang Mas Hikmat, yang jumlahnya tidak banyak, menuju pada refleksi atas perkembangan pemikiran saya pribadi tentang kebudayaan, atau hal-hal lain yang menurut saya berarti.

Seingat saya kami tidak pernah terlalu sering berkomunikasi. Irisan antara kami berdua adalah mempunyai banyak teman yang sama. Teman di

periode 1990-an adalah kategori yang luas; ia bisa dihuni oleh orang-orang dengan rentang umur yang panjang, dari teman seangkatan yang mempunyai usia sama, sampai mereka yang terpaut usia lima tahun, atau bahkan satu dekade.

Lingkungan pertemanan di periode 1990-an seperti dilingkupi radar khusus dimana sesuatu dikenali dan disebarkan dari lingkaran pertemanan kecil yang satu ke lingkaran pertemanan yang lain. Jaringan berarti koleksi intuisi yang terhubung karena kemampuan mengenali orang-orang tertentu dari kemampuan dan kapasitas yang dimilikinya. Keterkaitan dengan suatu jaringan seperti menyatakan kesamaan, atau keinginan untuk membangun pertalian, antar isi kepala.

Kemampuan dan kapasitas ini tidak selalu berarti hal yang besar. Mereka bisa berarti hal-hal sederhana seperti kepemilikan buku ini atau itu, fotokopian artikel tertentu, reputasi menulis buku tertentu, atau kemampuan menerjemahkan Bahasa Indonesia ke bahasa asing. Mungkin karena itu saya mengingat momen pertemuan di truk penjual buku bekas itu. Mas Hikmat dikenali sebagai seorang pemikir. Dalam ingatan saya, ada Mas Hikmat yang berpakaian rapi, sedang berdiri diam di samping truk penjual buku itu, dan menekuri sebuah buku ditangannya.

Bukan suatu kebetulan jika pertemuan yang kerap terjadi secara acak dengan Mas Hikmat di truk penjual buku ini yang paling jelas ada di ingatan. Lebih dari sekedar lapak jualan buku, truk bak terbuka ini tampak tepat juga dimaknai sebagai sumber pengetahuan di jalanan. Pemahaman atas sumber pengetahuan di jalanan ini seperti jalan awal untuk meruntuhkan

otoritas pengetahuan yang bercokol di institusi pendidikan mapan. Ia juga seperti menjelaskan proses titik balik dimana persoalan akses, kekuasaan, dan produksi pengetahuan yang tidak seimbang, secara pelan namun pasti menempati posisi besar dalam kerja penelitian yang saya lakukan.

Momen lain yang membuat saya akan terus mengingat Mas Hikmat adalah saat Kunci Study Forum & Collective (dulu bernama Kunci Cultural Studies Center) membuat simposium "Asian Studying Asia" pada 14-15 Mei, 2002, di Yogyakarta. Ini adalah penyelenggaraan simposium pertama yang Kunci lakukan, dan didanai oleh The Japan Foundation. Saat itu Mas Hikmat bekerja di The Japan Foundation di Jakarta. Di periode yang sama, Mas Hikmat juga telah menerbitkan buku *Lubang Hitam Kebudayaan*.[3] Lagi-lagi kami tidak pernah berkomunikasi secara mendalam tentang apapun terkait simposium ini. Saat itu sebagian besar komunikasi antar organisasi terjadi antara Kunci dan Sato Maho dari The Japan Foundation di Jakarta. Meskipun demikian, saya selalu merasa Mas Hikmat memberi dukungan atas kerja-kerja yang dilakukan Kunci. Simposium ini membuka pintu ke banyak pemikiran lain yang mempengaruhi jalan saya di kemudian hari. Apa artinya melakukan kerja budaya sekarang? Saat itu saya merasa ada kegelisahan besar untuk bergerak menjauh dari representasi dan persoalan mencari makna lewat simbol-simbol. Saya lebih terdorong untuk melihat mereka yang secara aktif terus bergerak mengisi retakan-retakan di ruang publik dengan visi dunia yang mereka punya. Dan ia menuju pada cara-cara tak terduga untuk menjelaskan dunia

dengan kacamata yang berbeda dan lebih peduli pada tidak hanya semua yang berada di pinggiran, tapi juga melihat secara menyamping, dari bawah, dari dalam. Hanya dengan cara itulah lubang-lubang hitam lain dalam praktik kebudayaan bisa ditemui dan dipahami. Seandainya saya bisa berdiskusi tentang perkembangan makna melakukan kerja budaya dengan Mas Hikmat—tentang lubang hitam yang saya temui dan lubang hitam kebudayaan yang dimaknainya.

Merentangkan waktu: Bulaksumur B21 dan Jalan Kembang Merak

Bergabung di Surat Kabar Mahasiswa (SKM) Bulaksumur adalah salah satu kegiatan utama di periode mahasiswa yang saya alami. Mungkin pilihan kegiatan ini sesuai dengan keinginan awal untuk menjadi seorang jurnalis, yang dicoba diwujudkan dengan berkuliah di Jurusan Ilmu Komunikasi. Jurnalis adalah profesi yang melengkapi dirinya dengan alat-alat untuk menulis dan bersuara—sebuah pilihan yang terasa tepat dengan suasana zaman.

Ternyata saya tak terlalu setia dengan cita-cita awal ini. Bergabung di pers mahasiswa menjadi salah satu titik yang membuka ruang-ruang ketertarikan yang lain. Ia punya peran penting untuk meluaskan imajinasi bahwa kerja menulis dan mengamati yang dilakukan dalam regularitas tinggi bukan cuma monopoli para jurnalis. Meski lahir dari imajinasi masa muda saya yang penuh keterbatasan, apapun yang saya lakukan saat ini sebagian dibentuk oleh keinginan untuk meluaskan hasil tulisan dan amatan ke publik yang lebih luas dari pembaca media.

Sekretariat Bulaksumur terletak di kompleks perumahan dosen Bulaksumur B21. Kami berbagi ruang dengan para pengurus Majalah Mahasiswa Balairung. Selain Bulaksumur dan Balairung, rumah ini juga menjadi sekretariat bagi Badan Pengurus Pers Mahasiswa Universitas Gadjah Mada, sebuah lembaga bersama bagi seluruh aktivitas pers mahasiswa di tingkat universitas. Rumah B21, begitu kami biasa menyebut sekretariat itu, terletak di Jalan Kembang Merak. Di sepanjang jalan dan di sekitar lingkungan rumah dihuni oleh banyak pohon lain—mangga, ketapang, flamboyan, dan akasia. Seingat saya pohon ketapang itu rajin sekali berbunga, dan menggugurkan daun-daunnya. Pohon mangga tumbuh di halaman rumah B21. Buah mangga yang matang, dan belum jadi santapan para *codot*, diambil dan dimakan oleh para penghuni rumah.

Sebelum membaca *Under the Shade of a Mango Tree*, buku Freire pertama yang saya baca berjudul *Pendidikan Kaum Tertindas.* Ia adalah buku yang punya karakter kosmopolitan. Buku ini pertama kali diterbitkan dalam Bahasa Portugis, *Pedagogia del Oprimido*. Lalu ia diterjemahkan ke dalam Bahasa Inggris dan berjudul *Pedagogy of the Oppressed.* Setelah itu ia baru menemui jalan untuk diterjemahkan ke dalam Bahasa Indonesia berjudul *Pendidikan Kaum Tertindas*. Buku terjemahan Bahasa Indonesia ini terbit pertama kali pada 1985. Setelah diterjemahkan, buku ini menemui pembacanya yang baru—beragam kelompok yang hidup dalam iklim politik Orde Baru.

Saya membaca buku *Pendidikan Kaum Tertindas* untuk keperluan tugas membuat ringkasan buku.

Ringkasan buku ini saya kerjakan sebagai salah satu tugas awal saat bergabung di Surat Kabar Mahasiswa Bulaksumur, Universitas Gadjah Mada. Buku Freire sangat populer di kalangan mahasiswa di periode 1990-an. Ada banyak hal yang membuat pemikirannya terasa sangat relevan dengan apa yang dirasakan saat itu.

Bangku kuliah di periode Orde Baru seperti jalan menuju mimpi kemajuan yang terkotak-kotak. Universitas adalah mesin pengolah anak muda. Kuliah menempatkan para mahasiswa dalam jebakan terus menerus. Ia adalah kondisi dimana para mahasiswa seperti dituntut untuk belajar melarikan diri terus menerus, dari kotak-kotak kategori yang diciptakan oleh mereka yang merasa lebih punya otoritas — pahlawan, pemberontak, kambing hitam, provokator, atau anjing penjaga. Semua jalan seperti mengarahkan untuk menuju di luar semua hal yang berpotensi membatasi.

Freire bicara tentang sistem pendidikan standar sebagai sesuatu yang serba diukur, dihitung lewat hal-hal yang terukur. Terukur berarti membuat sistem sedemikian rupa supaya lulusan universitas terserap lapangan kerja, cocok dan sesuai, dengan lapangan pekerjaan yang tersedia. Setiap sarjana seperti sekrup-sekrup yang siap dipasangkan ke tempat-tempat yang dianggap cocok atau pekerjaan apapun yang dianggap jelas. Sesuatu yang jelas berarti mempunyai kepastian untuk mendatangkan uang. Kepemilikan uang dan penghasilan dianggap mempunyai jaminan masa depan. Freire mengajak untuk memperjuangkan dan memandang pendidikan dengan cara yang berbeda.

Saya memulai hidup sebagai mahasiswa baru di Jogja dengan bayangan bahwa Ilmu Komunikasi mungkin akan memberi petunjuk tentang bagaimana cara menjadi seorang jurnalis. Seluruh kegiatan yang saya alami di pers mahasiswa nyatanya terasa lebih berguna dalam memberi pengalaman nyata tentang bagaimana rasanya menghidupi sebuah penerbitan. Pengetahuan populer tentang pendekatan terbaru dalam studi jurnalisme seperti 'jurnalisme presisi' dan 'jurnalisme investigatif' juga saya dapatkan lewat pergaulan di B21. Meski tentu saja ketertarikan saya terhadap praktik jurnalisme yang didukung kuat oleh statistik tidak bertahan lama. Statistik, yang dijadikan salah satu alat utama di jurnalisme presisi misalnya, selalu terasa terlalu menggurui dengan cara yang formal. Di sisi lain, saya menyadari bahwa nilai kebenaran, yang berada jauh di bawah sesuatu yang tampak jelas di permukaan, menjadi salah satu obsesi.

Skema belajar yang difasilitasi oleh universitas biasanya mengalokasikan kegiatan workshop, kunjungan, atau magang sebagai mekanisme untuk mengaplikasikan teori dalam praktik. Tapi workshop, kunjungan, atau magang biasanya tidak hadir dengan sangat rutin. Dalam skala kecil, tapi berlangsung secara terus menerus, para penggerak pers mahasiswa belajar untuk mempraktikkan bagaimana untuk menulis sebuah liputan dan kolom, mencari dana untuk membiayai penerbitan, sambil bernegosiasi terus menerus dengan pemegang kebijakan politik kampus yang selalu siap untuk meringkus kebebasan berbicara dan berekspresi mahasiswa.

Semua kegiatan yang dijalankan di B21 dilakukan

tanpa mendapatkan imbalan uang. Meski tentu saja uang selalu menjadi persoalan dalam kehidupan sehari-hari. Pengalaman adalah sesuatu yang terdengar sederhana, atau menyederhanakan. Meski jika diperas lebih jauh, mungkin memang mencari pengalaman adalah salah satu jawabannya. Aspek-aspek apa dari pengalaman yang membuat senang untuk bertahan beraktivitas di B21?

Format dari pers mahasiswa membantu saya untuk memberi pandangan lain bahwa ada jenis terbitan lain, yang berbeda dari terbitan yang biasa dijual di pasaran, dan mampu memproduksi informasi yang sama sekali berbeda. Saya menganggap penting membaca *newsletter* terbitan organisasi masyarakat; saat itu saya menikmati membaca *Dongbret*—sebuah buletin khusus tentang kekerasan perempuan yang diterbitkan oleh Kalyanamitra. Saya senang membaca aneka pamflet dan selebaran yang dibuat oleh beragam organisasi mahasiswa dan biasanya disebarkan menjelang aksi mahasiswa berlangsung.

Merenungkannya sekarang, mungkin ini adalah faktor yang menuju pada keputusan untuk menerbitkan terbitan Kunci dalam bentuk *newsletter*, alih-alih mengikuti format terbitan akademis yang umumnya hadir dalam bentuk jurnal dan buku.

Tendensi untuk membaca terbitan dengan format yang berbeda penting untuk dipupuk. Ia merupakan salah satu pintu gerbang menuju informasi yang disembunyikan, atau kesadaran yang masih harus dibongkar dan ditumbuhkan. Tidak terlalu sulit untuk mendapatkan akses terhadap aneka terbitan alternatif tersebut, asal mau membuka telinga dan keran rasa

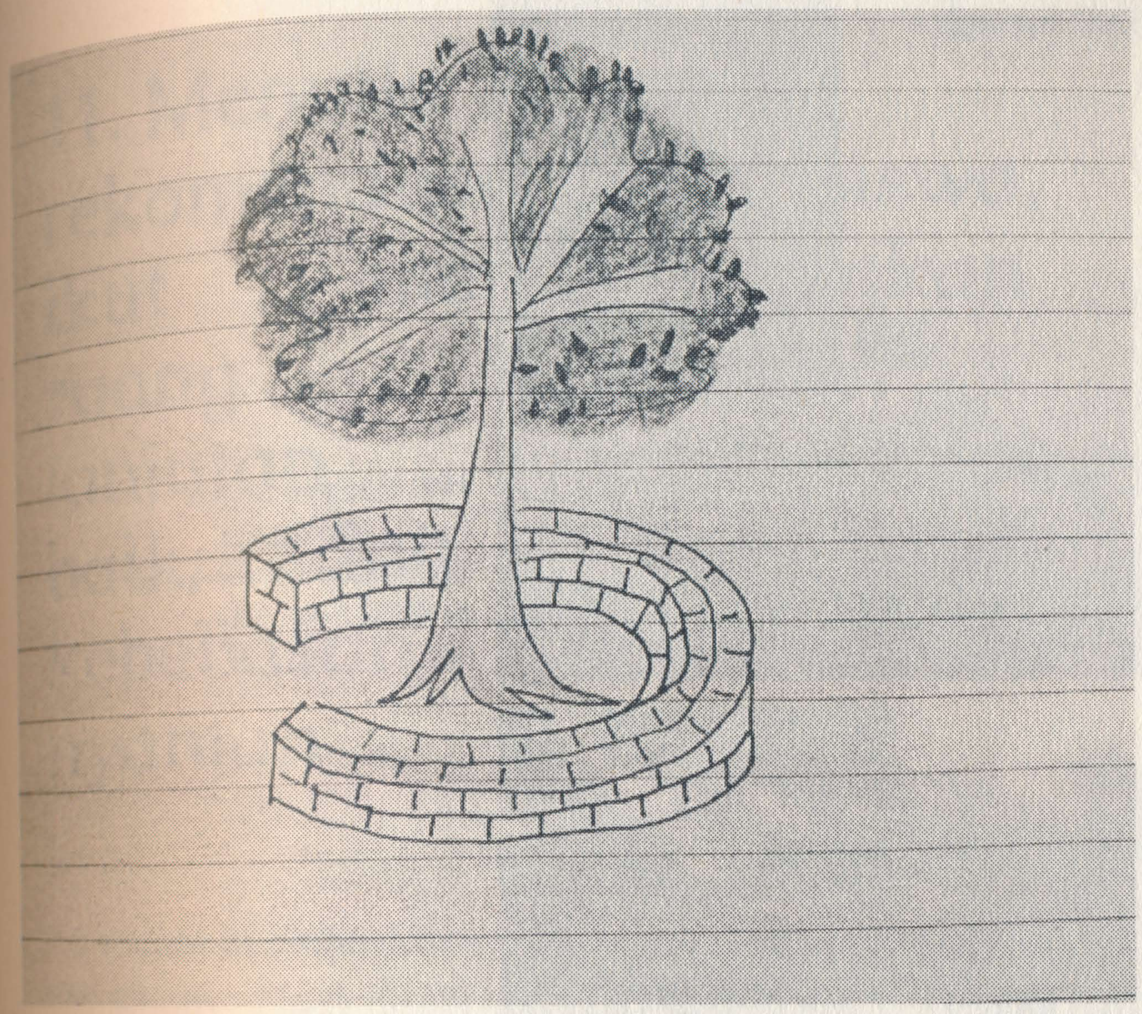
ingin tahu lebar-lebar. Periode aktif di B21 adalah periode tengah sampai akhir 1990-an yang bising. Selain berfungsi sebagai Sekretariat pers mahasiswa, rumah B21 juga terbuka dipakai sebagai ruang bagi siapa pun untuk berdiskusi tentang topik apa saja. Seringkali informasi tentang karya penulis terbaru, konsep terbaru, selebaran, poster kegiatan, selalu merembes masuk perbincangan. Atau sebagian lagi tertempel di dinding atau kaca jendela rumah.

SKM Bulaksumur berfungsi sebagai wadah baru yang membantu mengartikulasikan pikiran dan perasaan. Proses pengartikulasian berlangsung dalam tiap mekanisme yang diperlukan untuk memproduksi sebuah terbitan surat kabar. Menulis untuk SKM Bulaksumur membawa saya untuk berkenalan dengan banyak orang dari beragam kalangan—pejabat fakultas, rektor, akademisi, mahasiswa yang bergabung di perhimpunan mahasiswa yang berafiliasi pada partai politik tertentu, mahasiswa yang bergabung di kelompok yang dikategorikan sebagai radikal, mantan tahanan politik, dan seniman. Dari semuanya, saya belajar untuk mendengarkan, dan selanjutnya memilih jalan keberpihakan sendiri.

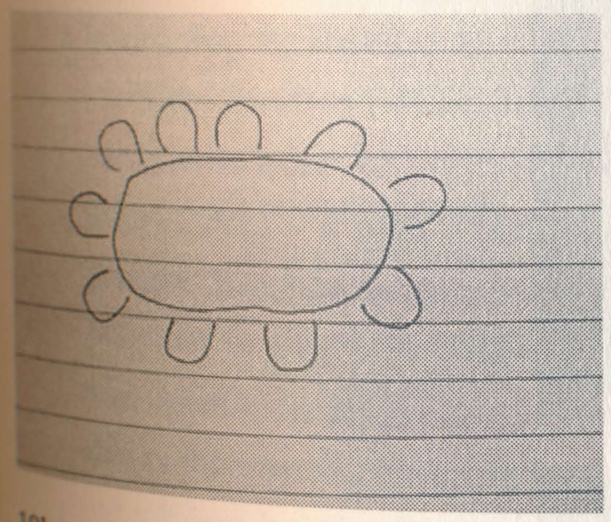
Sejak bergabung di Bulaksumur, pengaturan waktu semasa kuliah terbagi antara mengikuti kuliah di ruang kelas kampus dan pergi ke B21 untuk mengikuti semua aktivitas yang ada di dalamnya. Aktivitas yang diorganisir di B21 tidak hanya terbatas pada proses produksi surat kabar atau majalah. Ia juga meliputi aktivitas hidup biasa seperti makan pagi—di kantin Koperasi Mahasiswa (di area belakang Gelanggang Mahasiswa) atau makan soto dari gerobak dorong

Pak Man yang selalu lewat, makan siang—seringkali di warung makan Bu Harjo di Bulaksumur A3, makan malam, nongkrong sambil makan jajanan yang dibeli dari Mbak Juminten, atau akrab dipanggil *Mbak Jajan*—penjual makanan keliling di area kampus,[4] berjalan-jalan, menonton pameran, pergi ke diskusi tertentu, dan nongkrong. Mungkin saya menghabiskan waktu untuk nongkrong di B21 sedikit terlalu berlebihan.

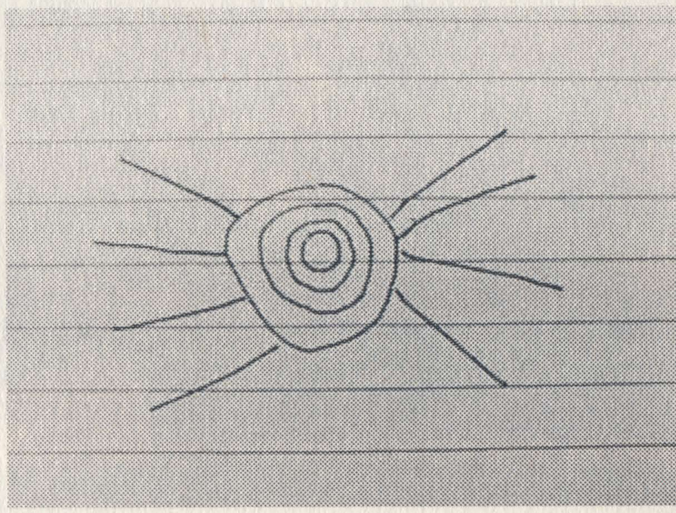
Saya belajar untuk merentangkan waktu, sampai panjang dengan elastisitas yang takarannya hanya bisa berlaku untuk diri sendiri. Di antara hal-hal yang dianggap membuang-buang waktu dan berguna, saya menarik apapun yang berarti. Mungkin saya bagian dari generasi yang masih percaya pada makna lambat, menolak untuk terlalu cepat ikut arus dalam hubungan antara tanggung jawab, usia, dan keharusan untuk bekerja normal, memiliki karier selepas kuliah. Mungkin ia tidak berarti menolak pekerjaan, tapi bersikeras untuk menjalankan hidup dengan jalan lain. Termasuk di dalamnya adalah menolak normalisasi cara hidup yang standar dalam hal mencari pekerjaan. Ia terus mencari bahwa mungkin ada cara hidup lain. Dalam hidup yang dipaksa untuk bergerak makin cepat, mencari pengalaman itu dianggap tidak sesuai lagi. Meskipun di kemudian hari, hidup terus menuntut untuk mampu memenuhi kebutuhan nyata sehari-hari.



10a



10b

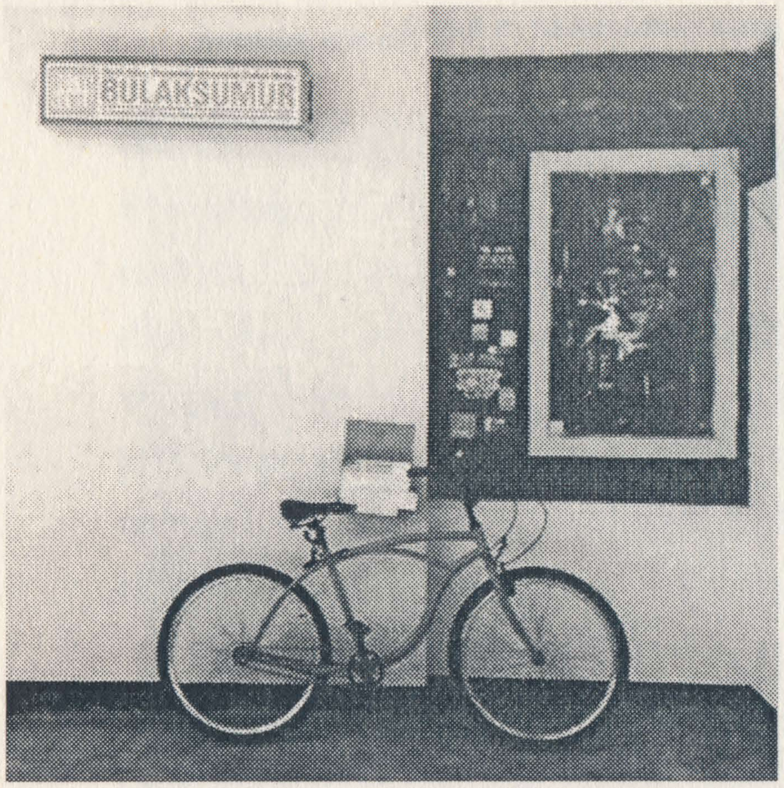


10c

10a. Pohon mangga dan tempat duduk berbentuk tapal kuda dalam ingatan, sekitar tahun 1994. Ilustrasi: Pengarang

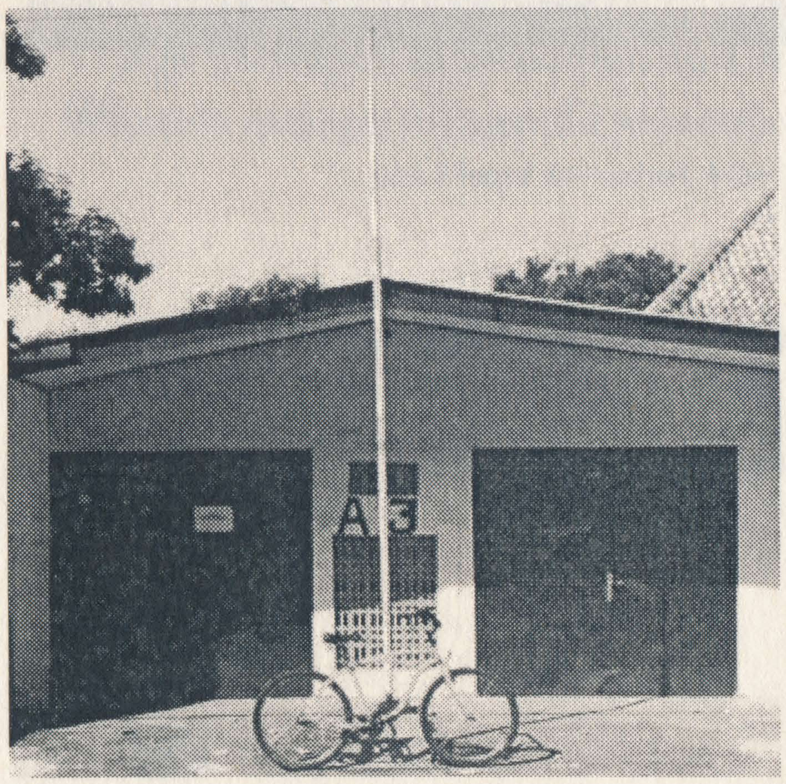
10b. Simbol Aborigin Australia yang melambangkan orang-orang duduk. Ilustrasi: Pengarang

10c. Simbol Aborigin Australia yang melambangkan tempat pertemuan. Ilustrasi: Pengarang



10d. Tampak depan ruang sekretariat SKM Bulaksumur di 2020. Foto: Edy SR

10e. Plaza Mbak Jajan. Sudut yang dipakai Mbak Jajan untuk berjualan sekarang di 2020. Foto: Edy SR



10f. Suasana Warung Bulaksumur A3. Saat foto ini diambil di awal pandemi virus corona di 2020, rumah ini sudah tidak lagi berfungsi ganda sebagai warung dan hunian. Melainkan ia telah berfungsi sebagai bengkel sepeda UGM Foto: Edy SR.

11. Menulis surat rekomendasi beasiswa, ikut memperjuangkan ruang belajar lanjutan yang lebih baik, dan mencari kebebasan di luar zona nyaman

I write in enthusiastic and unqualified support of Ms. Khairunnisa's application to the Independent Study Internship in Taiwan at the International Institute for Cultural Studies (IICS). To summarize the gist of my comments here: not only do I think Ms. Khairunnisa (born 1991) is a bright and creative candidate, but her project "Kitchen Tactics within Indonesian Domestic Migrant Workers in Taipei" would be a valuable project run within the IICS' independent internship scheme. It offers interesting insights into food and labor studies, which can be developed as an important subject within cultural studies in Asia. The project raises important questions about women, migrant workers, migration, subjectivity, and the development of tactics in navigating the domestic life abroad.

Ms. Khairunnisa's intimate knowledge and expertise of the discourse around food studies and visual art as demonstrated with her engagement in Bakudapan Food

Study Group (Yogyakarta) will provide innovative dimension to this project. In addition to that, Ms. Khairunnisa has also demonstrated her knowledge on the topic of food and Indonesian diaspora through her undergraduate thesis titled "Becoming Indonesia through a plate of food: Studying the role of food in Indonesian Community in Freiburg, Germany" which she defended successfully in the Anthropology Department of Gadjah Mada University, Yogyakarta. This will add a critical dimension to this project and will make Ms. Khairunnisa a strong candidate for this Master program.

The project draws on the life of the Indonesian women migrant workers in Taiwan. Ms. Khairunnisa's project is situated within the zones of food studies, gender studies, everyday life studies, and migration studies. I would like to hear more about how the "kitchen tactics" that the Indonesian domestic migrant workers practiced inside their Taiwanese employers' kitchens provide insights into the production of alternative knowledge production. While I can see the possibilities for perceiving such alternative knowledge as a useful lens to view the relation between the workers and the employers as well as the development of the 'woman knowledge,' it would take a circuitous route to articulate that. This is a task, and an aspect, that this project has to map out. The potential of this project is to elaborate on the everyday tensions within the workers and the employers, and use it to draw a speculative narrative around domestic knowledge. But how this can be used to shed light on the dynamics of the migrant workers in Taiwan i.e. soft discrimination, everyday alienation, and fulfillment of basic rights? How much of a shared sense of understanding

that can be derived from these kitchen narratives? How can this 'kitchen knowledge' leak from its domestic zone, and flow to a more public realm? Again, these are some useful aspect that this project has to articulate. I believe Ms. Khairunnisa is able to conduct a very good study if given an opportunity to do an internship in Taipei. The basic point here though is well taken—that the notion of critical everyday life tactics is crucial to reflect on the contemporary discourse on the Indonesian migrant workers. In short, Ms. Khairunnisa's application has my highest recommendation.

Saya menulis dukungan penuh atas aplikasi Khairunnisa untuk melamar program Beasiswa Program Umum 2021 - Lembaga Pengelola Dana Pendidikan (LPDP). Untuk meringkas inti dari dukungan tersebut: tidak hanya Khairunnisa (lahir 1991) adalah kandidat yang cemerlang dan kreatif, tapi aktivitas dan proyek seni, sosial, dan intelektual yang dijalankannya selama ini akan menjadi sesuatu yang berharga dalam proses belajar di *Cultural Anthropology: Sociocultural Transformation, Utrecht University*.

Selain bekerja sebagai peneliti di Kunci Study Forum & Collective, Khairunnisa juga banyak terlibat dalam beragam aktivitas dan proyek seni, sosial, dan intelektual, yang membantu mengartikulasikan pemikirannya dalam interseksi antara studi pangan, komunitas, dan keadilan sosial. Sebagai contoh, ia terlibat dalam pendirian Bakudapan Food Study Group, sebuah kelompok studi yang berniat untuk meluaskan diskursus pangan dalam studi persoalan sosial yang luas. Minat terhadap topik ini telah dikembangkan dalam penulisan skripsi berjudul *Becoming Indonesia through a Plate of Food:*

Studying the Role of Food in Indonesian Community in Freiburg, Germany (Menjadi Indonesia lewat Sepiring Nasi: Studi Peran Makanan dalam Komunitas Indonesia di Freiburg, Jerman) yang telah secara sukses dipertahankan dalam Departemen Antropologi, Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta ada 2016. Penelitian tentang studi pangan dalam komunitas diaspora Indonesia di Jerman ini menunjukkan kemampuan berpikir kritis yang menunjukkan bahwa Khairunnisa layak untuk melanjutkan jenjang pendidikan tinggi jenjang S2.

Pada 2018, Khairunnisa membangun proyek "*Kitchen Tactics within Indonesian Domestic Migrant Workers in Taipei* (Taktik Dapur dalam Pekerja Migran Perempuan di Taipei). Proyek ini menawarkan pertanyaan penting tentang perempuan, pekerja migran, subjektivitas, dan pengembangan taktik untuk mengarahkan kehidupan domestik di luar negeri. Saat ini, Khairunnisa juga terlibat dalam inisiatif kegiatan berjudul "*Struggles for Sovereignty: Land, Water, Farming, Food.*" Kedua proyek ini menempatkan dirinya dalam wilayah studi gender, kehidupan sehari-hari, migrasi, dan lingkungan. Secara umum, ini merupakan upaya pembentukan praktik studi lintas disiplin dalam bidang studi sosial humaniora yang perlu didukung. Selain itu, kerja-kerja yang dipraktikkan Khairunnisa juga menunjukkan potensi untuk menjembatani persoalan laten sehari-hari seperti diskriminasi, alienasi, pemenuhan hak asasi dalam hal pangan, ke persoalan penggalian pengetahuan perempuan dan komunitas untuk membuat kondisi hidup yang lebih adil dan berkelanjutan. Hal ini menjanjikan kontribusi intelektual yang berharga dalam perkembangan ilmu pengetahuan di Indonesia.

Beragam aktivitas ini telah memperkaya dimensi dalam pengorganisasian kerja penelitian dan produksi pengetahuan dalam lingkungan Kunci Study Forum & Collective. Ia menjadi bekal yang sangat berharga dalam studi lanjutan di Utrecht University kelak. Tidak semua kandidat mahasiswa pascasarjana mempunyai landasan berupa praktik kerja dan eksperimen yang berhubungan secara nyata dengan minat bidang studi. Hal ini menunjukkan bahwa Khairunnisa adalah kandidat mahasiswa pascasarjana dan penerima beasiswa yang selalu berusaha untuk memanfaatkan peluang untuk menciptakan hubungan antara teori dan praktik. Pada dasarnya, aplikasi Khairunnisa untuk program Beasiswa LPDP ini mendapatkan rekomendasi tertinggi dari saya.

12. Yang paling hebat dalam hidup adalah keberanian untuk mengingat

Tulisan ini adalah pengantar untuk buku Hersri Setiawan Dari Dunia Dikepung Jangan dan Harus: Kumpulan Surat, Esai, dan Makalah (Sekolah Mbrosot bersama Kunci Study Forum & Collective, 2021).

Tulisan-tulisan yang terkumpul dalam buku ini menceritakan Hersri Setiawan yang esais, jurnalis, pekerja kebudayaan rakyat, penyintas 1965, dan pengingat sejarah. Selain bekerja untuk Lembaga Kebudayaan Rakyat (Lekra), Hersri juga bekerja mewakili Indonesia dalam Persatuan Biro Pengarang Asia Afrika pada 1961-1965. Dalam jabatannya yang terakhir, ia ditempatkan di Kolombo (Sri Lanka). Menyusul peristiwa politik yang dalam wacana umum dikenal sebagai Gerakan 30 September 1965, Hersri ditangkap dan menjadi tahanan politik Orde Baru. Lokasi penahanan Hersri berpindah-pindah dari Salemba, Tangerang, sampai akhirnya diasingkan lebih jauh ke Pulau Buru. Ia dibebaskan secara resmi pada 1978.

Sebelumnya saya ingin memperingatkan para pembaca bahwa buku ini bukan buku pemula bagi mereka yang ingin mengenal Hersri Setiawan. Para pembaca buku ini diharapkan punya bekal sejarah atas pembentukan Orde Baru, peristiwa-peristiwa politik yang mendahuluinya, dan kenyataan trauma politis bagi mereka yang ditindas rezim itu. Buku ini menyimpan narasi yang bersilangan antara trauma politik dan kemampuan untuk menjadi tahan banting. Buku ini lebih tepat dirujuk sebagai catatan pendamping bagi karya-karya Hersri yang lain. Dalam menuliskan pengantar ini, saya mengeksplorasi makna "catatan pendamping" untuk mendiskusikan tentang makna menulis, bercerita, mendengarkan, dan berbagi sejarah yang dilakukan Hersri.

Tulisan-tulisan dalam buku ini berputar pada tema besar Lekra, sastra dan jurnalisme eksil, gerakan budaya, dan upaya membangun rekonsiliasi politik lewat gerakan kebudayaan. Pertama-tama, mereka tentu saja adalah bidang yang dekat dengan kehidupan intelektual Hersri. Tapi lebih dari sekedar tema, mereka seperti jalan-jalan kecil yang digunakan oleh Hersri untuk berdialog dengan masa lalunya, berefleksi tentang masa sekarang, sambil berusaha lari membayangkan masa depan. Jalan-jalan kecil itu adalah cabang-cabang dari ingatan Hersri. Selain sebagai kumpulan surat, esai, dan makalah, buku ini adalah juga kumpulan ingatan.

Seperti watak sebuah surat, tulisan-tulisan di buku ini terasa akrab. Mereka terbaca seperti penjelasan dengan nada yang hangat. Sebagai seorang penulis, Hersri terbiasa melatih dirinya untuk bekerja dengan tidak hanya merujuk ke lingkungan sosial di sekitarnya, tetapi juga merujuk pada karya para penulis lain. Dalam merujuk, ia akan menyebut kembali, menemukan kesamaan, menyetujui, berusaha memberi tambahan, atau bahkan berusaha menyanggah sambil menunjukkan hal-hal baru. Membaca tulisan Hersri di buku ini adalah seperti membaca karya tulis yang penuh rujukan.

Semua tulisan mendemonstrasikan kepiawaiannya merujuk pada banyak peristiwa, orang, dan tempat. Bagi para tapol di Buru, proses refleksi dirujuk sebagai peristiwa sinematik "muter pilem" (memutar film, "Di Tengah Badai Tsunami Politik"). Dalam proses ini bisa dibayangkan bagaimana para tapol memutar film masa lalunya sendiri, menelaah setiap tanda yang muncul, dan menganalisis, juga mencoba berspekulasi tentang apa yang dialaminya. Inilah proses mawas diri ala para tapol. Setiap hal muncul sebagai tanda bagi suatu hal yang lain.

Hersri seperti melihat refleksi dirinya ada di banyak hal. Ia menghayati peristiwa tsunami di Aceh dan memproyeksikan dirinya sebagai mantan tahanan politik dan bagian konflik "tsunami politik" di 1965. Ia tidak tega membunuh tikus yang berkeliaran di rumahnya karena ia seperti melihat dirinya di binatang jelata itu—sama-sama makhluk hidup yang punya hak untuk merdeka. Ia tidak percaya bahwa ia bisa masuk ke Amerika Serikat tanpa visa (berkat paspor Belanda yang dimilikinya) dan merasa mual saat melewati kontrol paspor dan "jendul pintu yang pandai menjerit" di bandara. Ia khawatir akan ditangkap, dicekal, dan dihadapkan pada banyak pertanyaan. Hersri mengingat poster sosial politik yang dibuat almarhum istrinya, Ruth Havelaar, yang tersimpan di kopernya. Apa yang tergambar di poster tersebut, Garuda yang mengancam dan membawa pistol, membuatnya mengingat status E.T. (Eks Tapol) dan beragam pejabat negara, dengan pangkat kecil atau besar, yang telah mengatur mobilitas hidupnya setelah ia dipulangkan dari Buru. Perasaan gelisah ini muncul karena ia terlalu biasa hidup dalam

ketakutan, aneka larangan dan keterbatasan. Hersri adalah manusia yang berjalan sambil mencari tanda, menemukan kemungkinan untuk berbincang, masuk ke kedalaman dirinya sendiri, dan berusaha untuk menemukan kedamaian.

Terdapat watak tertentu yang membuat saya menerima tulisan-tulisan di buku ini sebagai surat. Sebuah surat biasanya dipandang sebagai sesuatu yang pribadi, rahasia. Ia adalah pesan yang menyimpan segala alasan, keraguan, ketakutan, juga keyakinan dan tekad besar yang secara khusus diutarakan kepada penerima. Semuanya merepresentasikan hal penting maupun tak penting yang menuju pada sesuatu. Seperti lembar-lembar buku harian, kekuatannya muncul saat ia ditemukan oleh orang lain.

Dalam ulasannya atas *Memoar Pulau Buru*, Budi Irawanto, akademisi Universitas Gadjah Mada, mengatakan bahwa buku tersebut merepresentasikan pergulatan batin dan peta mental Hersri.[1] Hal ini merupakan kecenderungan yang masih diteruskan Hersri dalam buku ini. Ada banyak jejak dalam buku ini yang membawa kembali pada buku-buku Hersri yang lain—*Memoar Pulau Buru*[2], *Aku Eks*-Tapol[3], atau *Kamus Gestok*[4]. Meneruskan Irawanto, karya-karya Hersri menggambarkan pergulatan batin karena Hersri menggunakan dirinya, dan semua yang tertinggal di dalamnya, sebagai sumber utama. Tulisan Hersri menunjukkan cara kerja Hersri si pengingat sejarah—ia selalu kembali ke satu hal yang sama dan berusaha untuk menceritakan ulang dari banyak sisi. Ini adalah bekal yang membuat Hersri menjadi penulis yang produktif.

Hersri membangun kebiasaan mengunjungi kembali materi-materi lama dari ingatan dan apa yang ditulisnya di buku catatan. Apa yang ingin dibongkar dari proses mengunjungi kembali materi-materi lama ingatan itu? Saya menggunakan pertanyaan ini sebagai penuntun dalam menulis esai pengantar ini.

Menulis ingatan sebagai aksi magis

Antropolog Michael Taussig (2011) menulis tentang melihat dan mempercayai, dan mengatakan bahwa usaha sekeras apapun yang dilakukan untuk melakukannya tak akan terasa cukup. *"I can write I Swear I Saw This as many times as I like, in red, green, yellow, and blue, but it won't be enough".*[5] Ada banyak hal baru terungkap juga dari kumpulan tulisan Hersri dalam ini—ia muncul seperti efek surat yang tak jadi dikirim. Buku ini menawarkan catatan kaki bagi buku dan tulisan Hersri lain yang telah terbit. Penerbitan buku ini seperti menjelaskan usaha Hersri untuk mengatakan bahwa ingatan adalah harta hidupnya yang paling berharga. Ia seperti simpanan yang tak pernah berhenti mengalirkan berkah, seperti sumur yang tak pernah kering.

Tetapi hal-hal apalagi yang bisa terungkap dari praktik menuliskan ingatan? Taussig membahas tentang melihat dan mempercayai dengan berangkat dari sketsa yang dibikinnya saat melihat seorang perempuan (atau paling tidak Taussig percaya bahwa ia adalah seorang perempuan) sedang membungkus seorang laki-laki (dalam pandangan Taussig, ia adalah seorang laki-laki) dalam sebuah karung goni di mulut jalan tol bawah tanah di Medellin, Columbia, pada 2006. Taussig merasa separuh tidak percaya dengan pemandangan yang dilihatnya, terutama karena itu terjadi dalam konteks sosial politik Columbia yang penuh intensivitas tinggi, sehingga Taussig memutuskan untuk menggambarkannya. Ia menuliskan kalimat I Swear I Saw This di bawah sketsanya.

Saya mempertimbangkan pandangan Taussig untuk mengeksplorasi kecenderungan Hersri dalam mengulang ingatan yang sama di tulisan-tulisannya. Saya menarik kesamaan antara menggambar sketsa seperti yang dilakukan Taussig, dengan menulis, dan memaknai keduanya sebagai produk dari melihat. Lebih dari sekedar produk dari melihat, Taussig mendorong untuk melihatnya sebagai aksi melihat yang sekaligus mempunyai kekuatan untuk meragukan tidak hanya dirinya sendiri, tapi juga dunianya. Menurut Taussig, pada awalnya seseorang membuat sketsa, atau menggambar sesuatu, dan memaknainya sebagai respon sederhana untuk mengatasi perasaan terkejut, kaget, terguncang. Berikut adalah kutipan dari Taussig[6]:

> *Born of doubt in the act of perception, this little picture is like a startle response aimed at simplifying and repeating that act to such a degree that it starts to feel like a talisman. This must be where witnessing separates itself from seeing, where witnessing becomes holy writ: mysterious, complicated, powerful. And necessary."*

Saya akan menggunakan kutipan ini sebagai landasan untuk mengatakan bahwa dalam kasus Hersri, menulis dari ingatan, dan melakukannya terus menerus, disertai banyak pengulangan, berasal dari anggapan bahwa ingatan itu seperti azimat, sesuatu yang punya kekuatan magis. Kekuatan magisnya bersum-

ber dari kenyataan bahwa ia berasal dari peristiwa menyaksikan sesuatu. Atau menuliskan ingatan, masih mengikuti Taussig di sini, terasa seperti aktivitas yang mengandung kekuatan magis tertentu. Ia mengalirkan energi baik terus menerus. Dalam karyanya yang lain, Taussig (1997)[7] mendiskusikan tentang kekuatan magis dari negara, yaitu kemampuan untuk memproduksi hasil tertentu lewat pembenaran aneka klaim politik. Pendirian Orde Baru dan penciptaan ritual politik untuk mendukung nilai kebenarannya sendiri—penangkapan tanpa proses hukum yang adil, pembuangan paksa tahanan politik, mendirikan institusi penjara seperti Pulau Buru, tahanan politik bagaikan sumber daya manusia yang siap disiksa dan diperas tenaganya—muncul bagaikan kekuatan magis yang mengubah jalan hidup Hersri.

Di buku ini, Hersri juga bicara tentang bagaimana ia merasa mantap, bagaikan Kakrasana yang menggenggam erat azimat Nanggala di kedua telapak tangannya, dengan berdialog sebagai jalan hidup. Keyakinan hati ini lahir karena ia mendapatkan cara untuk memaknai proses monolog dalam masa isolasinya yang panjang di Buru sebagai senjata baru. Memandang jalan dialog sebagai azimat, *sipat kandel*, seperti kata Hersri ("Di Tengah Badai Tsunami Politik"), akan memberi rasa tujuan dalam hidup yang lebih jelas. Ia merasa mempunyai tujuan baru. Ia menempatkan dirinya sebagai bagian dari gerakan pendukung sejarah lisan. Dalam konteks sejarah sosial Indonesia, sejarah lisan dianggap sebagai jalan yang berpotensi untuk memberi jawaban-jawaban langsung atas pertanyaan-pertanyaan yang muncul setelah Orde Baru tumbang. Periode Reformasi adalah

"masa perang-sejarah" seperti disimpulkan oleh Hersri dan Asvi Warman Adam dalam obrolan mereka. Sebelumnya Hersri telah lebih dulu menganggap penjara dan pengasingan sebagai awal dari proses tirakat, mawas diri. Status tapol bukan suatu malapetaka, melainkan bisa dilihat sebagai privilese, sesuatu yang istimewa. Menjadi pekerja kebudayaan rakyat yang progresif adalah pilihan hidup Hersri. Percakapannya dengan Rama Among Pradjarto dan YM. Mangunwijaya sesaat setelah kepulangannya dari Buru membulatkan tekadnya bahwa ia harus meluaskan ruang lingkup praktik monolog menjadi berdialog dengan orang-orang lain. Hersri mengatakan bahwa "Kubuka lebar-lebar telingaku untuk mendengarkan pengalaman orang lain, karena sejatinya dengan begitu aku belajar membukakan pintu hatiku sendiri" ("Di Tengah Badai Tsunami Politik"). Kebutuhan untuk melahirkan sebuah memoar, atau memproduksi narasi yang berasal dari jalan hidup seseorang, tidak hanya dimotivasi oleh keinginan untuk merayakan kebebasan, atau melahirkan narasi-narasi sejarah alternatif hak asasi manusia. Sebuah monolog, seperti yang disadari oleh Hersri, hanya akan berarti jika ia dipanjangkan menjadi kebutuhan untuk mendengarkan suara orang lain.

Para tukang cerita dan arwah pendengar yang setia

Salah satu pesan utama yang muncul dari buku-buku karya para penyintas 1965 adalah bahwa rezim Orde Baru telah mendorong mereka untuk menjadi kelompok para pencerita. Dalam kasus para penyintas 1965, menjadi seorang pencerita adalah suatu keha-

rusan, nyaris seperti kutukan. Mereka adalah saksi karena mereka tahu apa yang tidak diketahui banyak orang, dan mereka tahu bahwa suara mereka diperlukan untuk membuka kebenaran. Menjadi saksi, mengikuti tuturan Primo Levi[8], adalah kekuatan sekaligus beban. Dalam konteks para penyintas 1965, saya menangkap bahwa ia menjadi beban karena tak ada jalan lain selain terus menerus berbicara. Buku-buku karya para penyintas tersebut juga bisa dimaknai sebagai cara yang diciptakan untuk membangun saluran percakapan tentang 1965.

Hersri bercerita tentang kategori lain dari "tukang cerita" dalam kehidupan sehari-hari para tapol ("Seni dan Hiburan di Penjara Orde $uharto"). Para tukang cerita yang hadir di penjara Orde Baru memberi fungsi dirinya serupa dengan pendongeng sebelum tidur. Mereka bisa disebut pendongeng sebelum tidur karena mereka biasanya beredar secara sembunyi-sembunyi usai apel petang "masuk dari barak ke barak secara bergilir untuk menuturkan repertoar-repertoar ceritanya." Repertoar-repertoar cerita yang disajikan sangat beragam mulai dari novel populer ("roman picisan," kata Hersri), cerita silat dengan latar belakang sejarah, roman modern Jawa dan prosa sastra Indonesia modern. Ulasan tentang para tukang cerita di penjara para tapol ini memberikan pandangan mendalam tentang perbedaan keluasan horison pengetahuan sastra antar para tapol yang bereda generasi—para tapol yang perbendaharaan repertoarnya terbatas pada produksi sastra Balai Pustaka atau mereka yang wilayah ceritanya melebar sampai sebelum periode 1945. Lebih dari itu, Hersri menunjukkan bagaimana praktik bercerita

para tukang cerita ini juga mempunyai peran dalam pertumbuhan sastra Indonesia modern; karya-karya Pramoedya Ananta Toer (dari *Tetralogi, Wiranggaleng, Arus Balik*, sampai *Mata Pusaran*) juga karya-karya Boejoeng Saleh (*Pranacitra Rara Mendut* dan *Under the Firing Squad*) lahir di Buru.

Di bagian ini, saya ingin beralih dari hubungan antara tukang cerita dengan dinamika sastra Indonesia modern dan mendiskusikan secara lebih mendalam tentang bagaimana para tapol menciptakan beragam mekanisme untuk menyalurkan kebutuhan untuk bercerita. Di proses ini, mereka juga menemukan cara untuk mendapatkan pendengar. Toilet muncul sebagai ruang buang hajat personal yang sekaligus berfungsi sebagai tempat untuk melepaskan ekspresi tertawa, berteriak, juga menangis. Menurut cerita Hersri, sebagai bagian dari cara mendapatkan pendengar, toilet juga difungsikan sebagai tempat untuk mengundang para Jailangkung, atau Jailangshe, dan Nini Thowong. Mereka adalah medium dalam tradisi Jawa untuk memanggil roh orang mati. Mendapatkan pendengar cerita dari kalangan roh orang mati mungkin terdengar seperti usaha maksimal yang menyedihkan dari kelompok orang-orang kesepian. Tapi saya juga melihat hal ini sebagai demonstrasi dari usaha sangat keras untuk tetap hidup. Konsep Jailangkung dan Nini Thowong sebagai medium pemanggil roh orang mati mengingatkan saya pada efek pemakaian *yage*, atau zat *hallucinogen* seperti dideskripsikan oleh Taussig (1987)[9] dalam penelitiannya tentang praktik *shamanism*, kolonialisme, dan politik penyembuhan di Amerika Selatan. Efek dari pemakaian *yage*—berada dalam kondisi halusinasi, mera-

sa ringan, antara mimpi dan bergairah, bisa merasakan berada di antara hidup dan mati, antara sadar dan tak sadar—adalah bagian dari persepsi sosial tentang sembuh dan disembuhkan. Tentu para tapol tidak memakai *yage* atau zat hallucinogen lain untuk memanggil ruh orang mati, tapi mereka cukup melantunkan lagu *Ilir-Ilir*. Mereka membiarkan diri mereka menjadi semacam mabuk tanpa perantara demi mendapatkan kesempatan berbicara kepada para pendengarnya yang setia. Praktik ritual bercerita ini juga membawa efek ketenangan bagi para tapol lain karena mereka merasa ada jalan keluar bagi saluran komunikasi yang tersumbat. "Mereka akan tidur dengan damai, dan menghadapi hari esok dengan senyum kembali." ("Seni dan Hiburan di Penjara Orde $uharto) Ini terdengar seperti hasil dialog antara seorang shaman dan pasiennya, untuk mengkonfirmasi efek pemakaian *yage*—"Seeing that, you cure?" "Yes *amigo,* seeing that, you cure".[10]

Spekulasi masa depan dan metode Turba yang dipaksa pupus

Untuk melanjutkan logika penyembuhan diri yang berlangsung lewat bercerita, lewat tulisan-tulisan di buku ini, saya merasa Hersri seperti seseorang yang berusaha untuk memasukkan data baru, menyampaikan sudut pandang berbeda, atau menyatakan spekulasi atas sesuatu. Tulisan-tulisan ini terasa seperti tulisan di pinggir halaman buku, atau catatan kaki di tulisan-tulisan lain. Hersri setia dengan pandangan bahwa tugas utamanya sebagai seorang penulis, yang sekaligus sebagai saksi sejarah, harus dikembangkan dengan menggunakan tiap kesempatan memberi pre-

sentasi, kuliah umum, dan menulis artikel sebagai cara untuk mendaftar orang-orang yang namanya sengaja dihapus atau mulai dilupakan (baik para seniman dan pekerja kebudayaan anggota Lekra atau bukan). Hendra Gunawan, Batara Lubis, Djoni Trisno, Yuski Hakim, Tarmizi, Kirdjo Mulyo, Kusbini, Ponimin, Mohamad Hadi, Martian Sagara, S. Trisno. Wijayakusuma, Harno, Yohed Mundja, SK Wiryono, Harsono Setiadi/Nusantara, Kusbini…

Salah satu topik yang dibahas secara mendalam di buku ini adalah Lekra. Lekra menempati bagian besar dalam pencarian jati diri Hersri. Bergabung dengan Lekra dan memilih untuk terlibat secara mendalam dengan rakyat merupakan hasil pemikiran mendalam tentang kiblat kebudayaan mana yang harus dipilih. Barat, modern revolusioner, seni untuk seni, atau seni untuk humanisme universal? Di dalam pergulatan tersebut terdapat tekad kuat untuk bisa menentukan arah sendiri dan "tidak *nunak-nunuk*", terbata-bata, seperti kata Hersri ("Lekra Membangun Gerakan Kebudayaan Rakyat"). Dalam periode 1950 - 1960-an, konsep kemandirian mempunyai nilai urgensi yang penting. Kemandirian lahir dari keputusan untuk melibatkan diri dalam arus besar politik kebudayaan tertentu, yang terjalin dengan keharusan untuk menunjukkan posisi dalam konteks lingkungan sosial.

Produksi memoar yang ditulis oleh para aktivis Lekra ikut berperan dalam memberi penjelasan tentang bagaimana Turba, akronim Turun ke Bawah, sebagai metode diterjemahkan dalam proses produksi berkarya para seniman dan pekerja budaya. Narasi tentang Turba yang terkandung dalam beragam memoar tersebut

punya kemampuan kuat untuk menggugah rasa dan membawa ke jalan, gang, desa, pantai, segala kerumitan, kekacauan, atau kesederhanaan yang ingin diserap dan dipelajari. Penjelasan Hersri tentang Turba ("Metode Turun ke Bawah") terasa seperti penjelasan metode yang penuh gelora dan memori, berbeda dengan penjelasan tentang Lekra ala peneliti sosial di jurnal atau buku yang saya juga baca.

Dengan caranya sendiri, saya merasa seperti diajak oleh Hersri untuk berbincang bersama tentang dinamika gerakan budaya pasca revolusi kemerdekaan. Menurut Hersri, seni yang populer berarti seni yang dekat dengan rakyat. Ia merujuk kepada seni yang tersambung dengan peristiwa aktual sehari-hari. Penjelasan ini menambah dimensi non-estetika dalam perdebatan seputar budaya populer dan budaya tinggi dalam studi budaya di konteks lokal. Ia juga ikut merumitkan perdebatan lain tentang definisi rakyat dan massa ("Wong cilik-plus").

Hersri menyebutkan relasi erat antara Turba dengan rembesan gerakan budaya bohemian di kalangan seniman ("Bohemianisme – Gelandanganisme"). Sikap anti kemapanan diterjemahkan tidak hanya dalam visualitas penampilan yang berbeda—rambut gondrong dan setelan baju yang nyentrik. "Hidup adalah kesengsaraan" kata Basuki Resobowo. Saya memaknai pernyataan ini sebagai hasrat untuk mendapatkan banyak kesempatan untuk memperluas wawasan di luar ruang-ruang nyaman. Di tulisan lain tentang Lekra, saya berpendapat bahwa dalam hal ini, "penderitaan seperti sesuatu yang dibagi bersama, dan menyuplai energi bagi aksi partisipasi seniman di lingkungan".[11] Sikap anti kema-

panan dikembangkan untuk memproduksi beragam teknik untuk memahami seni rakyat dan mendapatkan penyadaran—berjalan kaki menyusuri kehidupan malam di relung terdalam kota yang sibuk dan padat, pergi jauh ke lain kota, desa, pedalaman pantai. Menurut saya pemahaman ini ikut mempengaruhi bagaimana Hersri memandang penciptaan seni oleh para tapol di Buru. Seni adalah hasil proses kreatif. Dalam konteks penjara para tapol yang sempati dihuni Hersri di Salemba, Tangerang, dan akhirnya Buru, seni muncul sebagai alat pelipur lara dan mekanisme pemanfaatan tenaga. Tapi di atas itu semua, seni dipahami sebagai produk intelektual yang menghargai kesetaraan manusia. Seni adalah alat untuk bekerja bagi sesama.

Kekuatan utama Turba terletak pada potensinya untuk menciptakan representasi kebudayaan yang lebih inklusif. Peristiwa 1965 membuat organisasi Lekra dipaksa roboh. Keruntuhan Lekra membuat aktivitas seni budaya berbasis metode Turba tidak bisa lagi dilangsungkan. Dalam konteks wacana pendidikan dan seni kontemporer, hal ini berarti eksperimen untuk menghubungkan antara praktik seni dan budaya dengan aktivisme lewat penciptaan situasi "turun ke bawah" ikut terhenti. Tapi saya bisa melihat warisan Lekra seperti hadir dalam ruang-ruang kegelisahan terkait bagaimana harus melibatkan lebih banyak suara rakyat. Saya berargumentasi bahwa kegelisahan tersebut merupakan sesuatu yang bersifat lintas generasi dalam lanskap seni budaya di Indonesia.

Buku catatan sebagai alat produksi pembuat arsip diri

Hersri kembali ke Jakarta dari Buru dengan hanya

membawa 20 buku catatan yang dibungkusnya dalam selembar sarung. Buku-buku catatan tersebut dibuatnya selama berada di Buru. Untuk menghindari kemungkinan disita oleh petugas militer, Hersri memasukkan buku-buku tersebut ke dalam kantong plastik, lalu disembunyikan di bawah pohon pisang. Pohon pisang dipilih karena akarnya dipercaya menyerap air. Hal ini akan membuat buku-buku catatannya aman, karena tersembunyi di bawah tanah, dan tidak rusak. Hersri adalah seseorang yang sangat memuja buku-buku catatannya. Saya sangat bisa memahami hal ini. Hersri adalah seorang penulis dan wartawan. Buku catatan adalah alat produksi yang sangat penting baginya. Tidak hanya itu, ia adalah alat produksi yang didapat lewat perjuangan orang lain. Menurut cerita Ita Fatia Nadia, buku dan bolpen yang digunakan Hersri berasal dari pemberian para tapol lain yang bekerja di korve penggergajian kayu (dan bisa membeli beberapa barang dari hasil menjual kayu secara diam-diam). Supaya menghemat halaman buku, dan mungkin untuk menghargai pengorbanan para rekannya, Hersri menulis kalimat demi kalimat di buku dengan tulisan tangan yang serba kecil dan tersusun dengan rapat.

Cerita Hersri dan buku catatannya sangat menarik hati saya. Hal ini bukan hanya karena saya adalah juga seorang penulis dan mendapatkan pendidikan disiplin Antropologi di mana *fieldnotes*, buku catatan lapangan, juga dianggap sebagai semacam azimat. Saya selalu tertarik dengan hubungan antara seorang penulis atau peneliti dengan buku catatannya, karena buku catatan atau buku harian menyimpan aneka bahan mentah, hasil pengamatan spontan, dan respon yang bersifat

lebih ekspresif. Mereka menyimpan semua dinamika pemikiran seorang penulis dan peneliti sebelum dirapikan dan didisiplinkan oleh para profesor dan para editor penjaga gawang menjadi esai atau artikel yang layak terbit dan baca.

Buku catatan lapangan menyimpan rekaman semua hasil amatan para antropolog selama berada di lokasi penelitian. Seorang antropolog menulis sesuatu, atau menggambar sketsa, di buku catatan lapangan dengan alasan jelas—bahwa ia harus bisa menggunakan semua hal yang ada di buku tersebut sebagai bahan membuat tulisan. Pada awalnya harus diingat bahwa Hersri menyimpan buku catatannya untuk kepentingan pribadi. Namun hal ini seperti disertai dengan ramalan kuat bahwa suatu saat nanti akan tiba waktu bahwa buku catatannya akan muncul sebagai saksi sejarah yang bercerita tentang kehidupan para tapol di Buru. Hersri menyatakan bahwa ia menulis di buku catatan untuk menjaga kewarasannya, supaya ia tidak jatuh menjadi gila. Hersri melakukan keahlian sederhana yang bisa dilakukannya dengan baik yaitu menulis. Buku catatannya mempunyai peran besar untuk menyelamatkan dan menjaga kesehatan mentalnya. Aktivitas menulis membantunya melonggarkan ketegangan di otaknya dan memberi perasaan kejelasan tentang apa yang seharusnya ia lakukan dalam kondisi paling sulit.

Hal ini mengingatkan saya atas definisi penulis dari Joan Didion. Didion menulis bahwa *"I write entirely to find out what I'm thinking, what I'm looking at, what I see and what it means. What it wants and what I fear."*[12] Dalam kasus Hersri, ketakutan bukan hanya suatu reaksi yang muncul di kepalanya, tapi nyata serupa horor

di depan mata dan dialaminya sehari-hari. Yang Hersri lakukan bukan hanya menuliskan pengalamannya tapi ia memanjangkan pengamatannya ke konteks lingkungan penduduk yang tinggal di Buru. Ia menulis tentang ekosistem alam, Bahasa Wayapo dan pola pengasuhan anak di Buru. Hersri menemukan hubungan antara melihat, berada di suatu tempat secara langsung (atau berada "di lapangan", seperti kata seorang antropolog), dan menjadi saksi. Ia melakukannya dengan cara mengartikulasikan partisipasinya sebagai seseorang yang berada di Buru lewat meneliti masyarakat Buru.

Dalam tulisannya yang lain, Didion berusaha untuk mencari makna atas kebiasaannya menulis di buku harian.[13] Ia menyatakannya sebagai usaha untuk "keeping in touch", atau untuk berada dalam proses terus terhubung, berkomunikasi dengan sesuatu. Tulisan tersebut berasal dari keingintahuan Didion untuk memahami mengapa ia mencatat kalimat tertentu yang diucapkan oleh seseorang atau peristiwa tertentu di bukunya. Keingintahuan ini serupa dengan milik Hersri ketika mendapati dirinya berputar ke banyak hal dalam proses menjelaskan sesuatu. Misalnya ia bertanya "Mengapa aku hendak ke San Francisco, berbelok ke macan kertas Ketua Mao dan seni cenderamata Wan Asa?" ("Dari Dunia Dikepung Jangan dan Harus") Didion menyimpulkan bahwa ia menyimpan buku catatan supaya ia tetap bisa terhubung dengan dirinya yang dulu dan dirinya yang sekarang. Menulis di buku catatan adalah metodenya untuk bisa memahami dirinya sepenuhnya. Saya mulai menangkap logika dari apa yang saya rujuk sebagai praktik mengunjungi kembali ingatan di tulisan Hersri. Hersri terus menerus mengin-

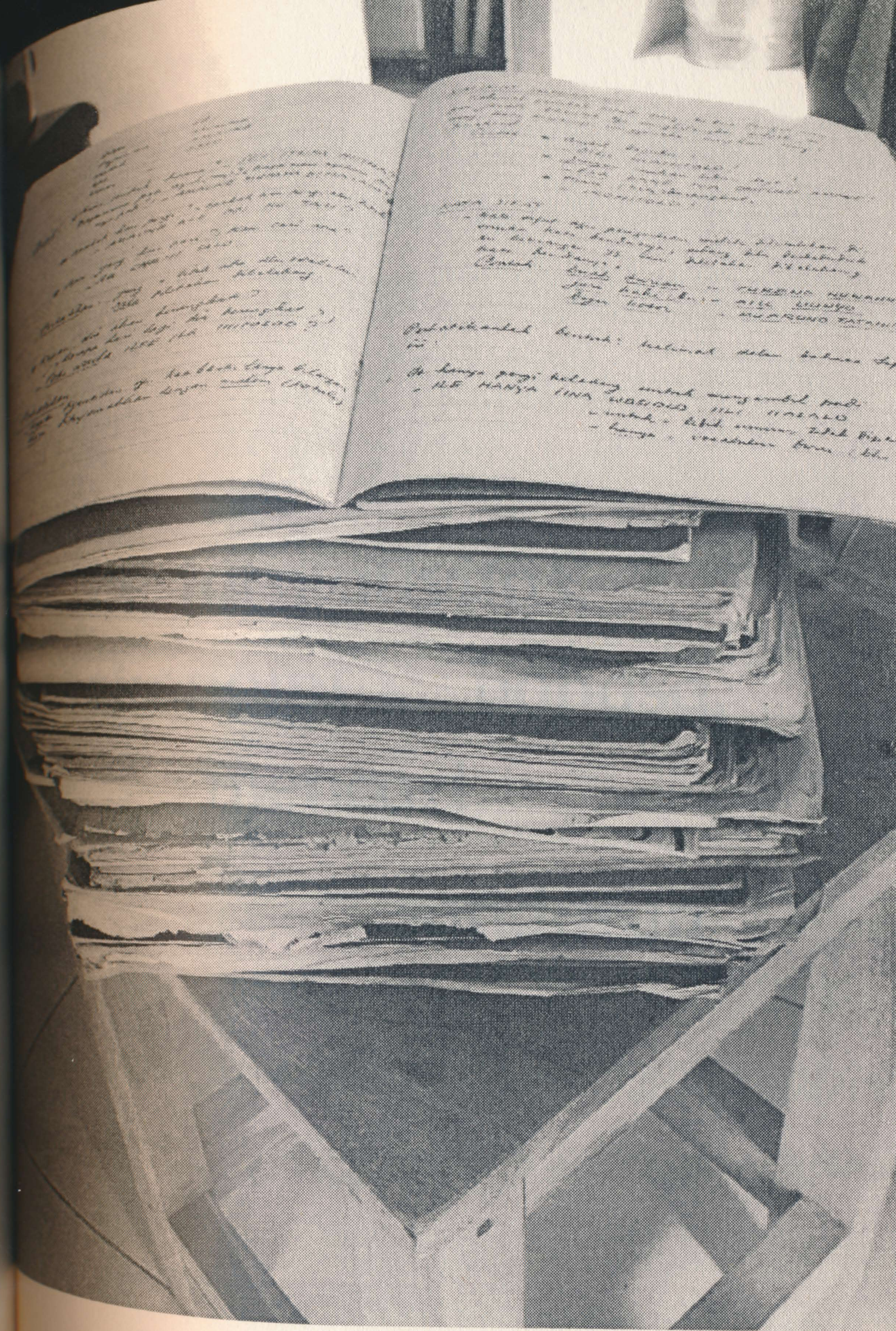
gat karena semuanya mengingatkan dia pada sesuatu. Semua seperti menariknya kembali ke masa lalu, mungkin kemudaannya yang direnggut.

Semua tulisan Hersri muncul seperti alat untuk terhubung dengan kenangan, sekaligus alat yang efisien untuk membuka komunikasi dengan generasi baru. Saya mengenal Hersri secara langsung pada 2009 lewat Syafiatudina (salah seorang anggota Kunci Study Forum dan Collective) dan Ita Fatia Nadia (Ibu dari Syafiatudina dan istri Hersri). Saat itu Kunci sedang melakukan proyek penelitian dan pertunjukan seni Space/Scape. Fokus proyek tersebut adalah untuk membangun produksi sejarah pembentukan Alun-alun Selatan sebagai ruang sosial bersama. Hersri menyumbangkan tulisan sangat menarik tentang sejarah Alun-alun Keraton lewat konstruksi sejarah fungsi duniawi Alun-alun Selatan dan fungsi sakral Alun-alun Utara. Dalam tulisan berjudul *Dongeng Pakdhe Awul-awul tentang Alun-alun*[14] itu, dengan fasih ia memberikan penjelasan detil tentang institusi pendidikan dan seni yang ada di sekitar alun-alun—Asdrafi, Universitas Gadjah Mada, sanggar Seniman Indonesia Muda, hikayat ruang pertemuan bertema semangat revolusi 1945 bernama Bale-bale, warung makan, serta pawai kebudayaan yang berpusat di alun-alun.

Hersri adalah buku catatan, atau ia seperti buku catatan berjalan. Ia memfungsikan dirinya sebagai buku terbuka yang bisa dibolak-balik, dibaca berulang-ulang, atau bahkan dicoret-coret oleh siapapun yang bersedia membacanya. Ia mengubah dirinya sebagai sebuah mesin waktu. Saya mengingat kembali istilah "muter pilem" yang dipakai oleh tapol untuk

menyebut praktik refleksi. Bagi Hersri, praktik "muter pilem" tidak berhenti ketika ia keluar dari Buru, tapi terus berjalan sampai sekarang. Dan mungkin justru kini praktik ini punya nilai tawar yang lain. Ingatannya bukan hanya rekaman sejarah perjuangan kebebasan, melainkan juga kenangan atas semua yang sudah tiada. Sementara itu, hidup terus berjalan dengan segala perubahan dan kemandekannya.

Lalu bagaimana jika buku-buku catatan hasil observasi lapangan tersebut hilang, atau halaman-halamannya rusak terkena air hujan? Atau bagaimana jika data rekaman hasil wawancara yang telah ditransfer ke dalam komputer rusak? Apa yang akan terjadi jika buku-buku catatan Hersri ternyata rusak berat dalam penyimpanan di bawah pohon pisang? Apakah mungkin ia akan menjadi gila? Akankah Hersri bisa memproduksi memoar dan buku-buku lain seperti sekarang jika buku-buku catatannya hilang, rusak, atau ketahuan militer dan disita? Kadang saya merasa Hersri dan para penyintas 1965 lainnya hidup seperti kumpulan burung Phoenix. Tubuh Hersri merekam semuanya, menyerap semua ingatan, data, dari para sahabat, penulis dan budayawan lain, semua orang yang berada di khatulistiwa kerja budayanya. Mungkin hidup memang hanya permainan menunggu. Dan Hersri adalah seorang yang sabar dan percaya dengan kekuatan waktu. Ia terus menggunakan waktunya untuk merawat benih-benih gerakan budaya di sekitarnya. Sebagai Phoenix, sepertinya Hersri tetap akan bisa menulis sejarahnya, sejarah Buru, meski semua dokumen telah direnggut dari tangannya.



12. Buku-buku catatan Hersri Setiawan yang ditulis selama di Pulau Buru. Foto dokumentasi: Hersri Setiawan dan Ita Fatia Nadia.

III

Performativitas, ekonomi bahasa, mencari sandaran

13. Menulis teks akademik dalam Bahasa Inggris: Puisi untuk para ilmuwan asing yang mengunyah habis negeriku

Aku sering merasa bahwa akulah yang seharusnya menulis tentang topik itu, atau, betapa seringnya aku berharap untuk mempunyai kemampuan untuk menulis tentang topik itu dengan begitu fasihnya.

Persoalanku bukan karena aku kurang percaya diri untuk menulis cerita-cerita itu — cerita-cerita tentang orang-orangku, para tetanggaku, cerita diriku sendiri.

Tapi ini lebih karena kau menulis dalam Bahasa Inggris — sesuatu yang kau kuasai dengan sangat baik, sementara untukku, Bahasa Inggris terasa seperti ketidakalamian yang abadi.

Deretan kalimat yang patah-patah. Kesalahan tata bahasa. Paragraf yang kurang mengalir. Logika waktu yang digunakan terasa tidak biasa. Kosakata yang terbatas. Penggunaan kata kurang tepat. "Kalimat-kalimatmu terasa terlalu berat."

Apakah mengatakan hal ini akan membuatku terdengar seperti akademisi yang lemah?
Itu bukan niatku.

Niatku adalah untuk supaya namaku dinyatakan sebagai penggarang untuk menarasikan cerita yang ingin kuceritakan.

Aku tidak ingin menjadi sesuatu yang disebut hanya numpang lewat, dalam catatan kaki, dirujuk sebagai sumber informasi yang berguna, lalu diapropriasi, dan secara lebih canggih

ditransformasikan menjadi teori oleh para akademisi dari negeri-negeri Barat.

Segala sesuatu yang datang dariku seharusnya bisa dirujuk sebagai teori juga.

Itulah sebabnya mengapa aku sering memutuskan untuk menulis dalam Bahasa Inggris.

Itu adalah jalan paling jitu untuk menyeimbangkan politik produksi pengetahuan yang tidak setara.

Aku tidak bermaksud untuk mencurigai segala niat tulus untuk meneliti topik tertentu dalam lingkungan yang asing.

Aku juga ada di sini.

WRITING AN ACADEMIC TEXT IN ENGLISH

I often feel that I should be the one to write on a particular topic, or rather, how I often wish to have the ability to write about that so eloquently.

My problem is not because I am less confident in writing about those stories--the stories about my people, my neighbours, and my kind of stories. But it is more because you write in English—something that you master very well, whereas for me, English seems to be forever an unnatural thing.

Broken sentences. Grammatical errors. Paragraphs that are not flowing. The logic of time used is unusual. Limited vocabulary. The wording is not right. "Your sentences are too heavy."

Is saying this making me sound to be a weaker academic?

That's not my intention.

My intention is to have my name stated as an author to narrate something about stories I want to tell.

I don't want to be something mentioned only in passing, in footnotes, referred to as useful sources, appropriated, then sophisticatedly transformed into a theory by some respectful scholars from Western countries.

Everything that comes from me should be able to be referred to as theory too. That's why I decided to write in English. That's the most effective way to balance the imbalance politics of knowledge production.

I don't mean to be suspicious towards the genuine intention to observe about a certain topic in an unfamiliar environment.

I am in the game, too.

14. Eksperimen bahasa Daging Tumbuh

Apakah dagingtumbuh atau the dagingtumbuh itu? Daging yang tumbuh di dataran kulit tubuh. Tampak menonjol. Mungkin juga terasa mengganggu bagi yang memiliki daging tumbuh, atau bagi yang melihatnya. Sejenis tumor yang berpotensi jadi kanker. Dalam kamus bahasa, dagingtumbuh bisa berarti kompilasi komik eksperimental, kata Eko Nugroho.

Tetapi baiklah, berikut ini adalah deskripsi Eko Nugroho sendiri tentang dagingtumbuh.

> "The dagingtumbuh. Telah terbit sejak tahun 2000. Merupakan media fotokopian yang terbit tiap 6 bulan sekali. Setiap terbit dengan 150 exsemplar saja dan bisa fotokopi sendiri. Jika kehabisan boleh membajak dagingtumbuh. 1. Segar; 2. Presiden VS Komik; 3. Menggergaji es jeruk; 4. Sirkus; 5. Merobohkan kelenjar hari libur; 6. Tendangan maut nanas muda; 7. Infeksi ganda minyak tanah; 8. Jangan ada ganteng di antara kita; 9. Ditampar pabrik kulit. Itulah beberapa terbitannya. Aktivitas dagingtumbuh tidak melulu bikin terbitan, tapi banyak yang dilakukan: 1. kompilasi animasi; 2. performance; 3. mural; 4. pameran; 5. dancer; 6. band. Pokoknya apa saja yak sip! Keanggotaan dagingtumbuh bersifat terbuka. Siapapun bisa, yaitu dengan cara mengirim naskah ataupun terlibat dalam aktivitas-aktivitas dagingtumbuh maka dia telah sah menjadi bagian dari

dagingtumbuh, dan tidak mengikat. Sewaktu-waktu jenuh silahkan pergi tanpa ijin dahulu, memang aku bapakne."

Yang jelas, dagingtumbuh adalah sesuatu yang menyegarkan. Atau sesuatu yang menjanjikan kejutan. Relakan tanganmu sebelum membuka lembar halaman berikutnya.

Keganjilan dan Keanehan

Merobohkan kelenjar hari libur. Tendangan maut nanas muda. Infeksi ganda minyak tanah. Menggergaji es jeruk. Ditampar pabrik kulit. Jangan ada ganteng di antara kita.

Bagaimana caranya merobohkan kelenjar hari libur atau menggergaji es jeruk. Bagaimana rasanya ditendang nanas muda dan ditampar pabrik kulit. Dan bagaimana juga dengan infeksi ganda minyak tanah. Saya tidak tahu bahwa hari libur itu punya kelenjar. Apakah mungkin es jeruk yang segar bisa digergaji. Betulkah nanas muda bisa menendang dan pabrik kulit bisa menampar orang. Di sini benda-benda diberi nyawa dan bisa bisa berbicara.

Ada tatanan bahasa yang membingungkan. Seperti dapat kita lihat pada editorial dagingtumbuh edisi Infeksi Ganda Minyak Tanah.

"Vol 7 kali ini sungguh heboh dengan hadirnya lebih bermacam-macam satwa komik/ karya yang masuk ke kandang kami. Dan bukan kebiasaan kami untuk mengupas satu persatu, maaf terlalu sibuk untuk itu. Tapi cobalah sedikit luangkan LOGIKA anda untuk bermain-main dengan dagingtumbuh, dibuka

diputer trus suruh jilatin macan waah pasti heboh, NGAAK eh kapan maen ke jogja? Bau busuk disini, coba deh dikit aja dicium dan buat kalian yang suka wacana mungkin lebih baik sholat dulu aja deh.

Kita berikan simpati kepada anak-anak korban perang di Aceh, yah sadar betul kita cuman bisa ngomong dan nggak banyak yang bisa kita lakukan toh daripada tidak. Ngapain liat-liat gue culek pantat lu, gajah di pelupuk mata tak tampak apalagi kuman di seberang lautan namun sejauh hari memandang berakit-rakit dahulu berenang-renang ke maleman. Ups liat acara kriminal di televisi deh asyik banget ada banyak trik dan cara membunuh, DAR-DOR pak pol main tembak buat ngabisin sisa peluru yah dari pada karatan walaupun kadang meleset kena penduduk sipil, kasiaaaan deh lu....buat para drakula kalian gemuk dong kalau tiap siang disuguhi darah-darah dari si TV bagi-bagi dikit dong dagingnya jangan sampe ketahuan sumanto ntar kita-kita nggak kebagian gawat, padahal daging baru trend di Indonesia. Partai baru kami MUSA si kolekor mayat, nyoblos yuk. Kita mauuuuuu!"

Atau editorial dalam edisi Merobohkan Kelenjar Hari Libur di bawah ini.

"Selamat datang ha ha ha ha ha

Kraaaakkk....! Halo kembali lagi kita di edisi ke-5 ini, salam hangat-hangat tai ayam. Dan di sini dagingtumbuh lagi-lagi nggak bawa apa-apa kecuali kunci rumahmu sebelum tidur, makanlah yang banyak sebelum kamu dimakan, sering-sering-sering goyangkan pinggulmu sebelum patah tulang, kenapa hari ini musti ayam goreng, jangan lengah lihat di belakangmu! Awasi televisi!

Cobalah sedikit luangkan logika anda untuk bermain-main dengan dagingtumbuh, dibuka diputer trus suruh jilatin macan waah pasti heboh, ngaak eh kapan maen ke jogja? Bau busuk disini, coba deh dikit aja dicium…"

Jadi dalam kalimat ini kita diminta untuk meluangkan logika untuk bermain-main dengan komik dagingtumbuh, membuka lembar-lembar komiknya, dibuka-diputar, lalu meminta macan untuk menjilati komik itu. Lalu ada kalimat yang menanyakan kapan kita pergi ke Jogja. Juga ada informasi bahwa ada bau busuk di sini.

Cobalah dicium sedikit. Paragraf itu seperti deretan kalimat-kalimat tertulis dari obrolan dua orang. Atau seperti kita sedang berada di depan seseorang yang sedang menelepon—tidak jelas siapa lawan bicaranya—dan kita duduk di depannya sambil mencatat kalimat-kalimat yang keluar dari mulutnya. Tampak tidak jelas karena kita tidak tahu kalimat itu diucapkan sebagai respon dari pertanyaan atau pernyataan apa.

Bahasa Indonesia yang ada dalam kutipan di atas adalah bahasa Indonesia yang bercampur dengan bahasa gaya Jakarta yang renyah dan santai, dengan penulisan yang dituliskan persis seperti kalau kita berbicara, mengobrol, dalam kalimat-kalimat yang disambung-sambungkan seenaknya. Semuanya dihadirkan dalam satu paragraf utuh. Seolah semuanya mempunyai kandungan makna yang utuh, punya hubungan antara satu kalimat dengan kalimat yang lain.

"Dan di sini dagingtumbuh lagi-lagi nggak
bawa apa-apa kecuali kunci rumahmu
sebelum tidur, makanlah yang banyak

sebelum kamu dimakan, sering-sering-
sering goyangkan pinggulmu sebelum patah
tulang, kenapa hari ini musti ayam goreng,
jangan lengah lihat di belakangmu! Awasi
televisi!"

Tetapi sebenarnya kita mempunyai tradisi atau mungkin keterampilan untuk menggabung-gabungkan kalimat, yang entah ada hubungannya atau tidak, tapi tetap bisa dicari sambungannya, digandeng-gandeng begitu saja, seperti yang sering kita temui dalam teks Paman dari mana

"Paman dari mana
Potong-potong roti, rotinya diolesi
Belanda sudah mati, Indonesia merdeka
paman dari mana, Paman dari Betawi
membawa oleh-oleh sebuah almari
Almari minta kunci, kunci minta tukang
Tukang minta uang, diberi oleh raja
Raja minta istri, istri minta anak
Anak minta susu, diberi susu sapi
Sapi minta rumput, Ambil di sawah
Sawah minta air pak, Ambil di sungai
Sungai minta batu pak, Ambil di gunung
Gunung minta api pak, Ambil di kompor
Kompor minta minyak pak, Ambil di warung
Warung minta uang pak, Ambil uang di bank
Bang bang tut jendela wa-wa
Sapa wani ngentut ditembak raja tua
Neng kali ngiseni kendi
Jeruk purut wadah entut
Tuo-tuo kaji untune gari siji
Mbukak lemari isine roti
Roti roti atos silite mbledhos
Anak sapi jenenge pedhet
Sopo ngentut unine jebreeet!"

Teks lagu permainan anak-anak di atas saya dapatkan dari komunitas anak-anak di Kampung Juminahan (Yogyakarta) yang tergabung di Anak Wayang Indonesia. Dan itu bukan satu-satunya. Kehidupan sehari-hari kita dipenuhi oleh jenis teks semacam itu. Berikut adalah teks lagu permainan yang serupa.

Sim-sim
Sim sim terima kasim
Sim simpan daun rambutan tan
Tanduk ular mati ti
Tikus main di loteng teng
Tenggok ayam bertelur lur
Lure jalannya laju ju
Jual minyak wangi ngi
Ngitung uang seperak rak
Rakus makanan babi bi
Bintaang beribu-ribu bu
Bulan hanya satu tu
Tulis di papan tulis lis
Lihat kebunku cing
Penuh dengan buaya
Ada yang meringis dan ada yang merongos
Setiap hari mau kusiram
Semut merah mawar melatikus
Semuanya indomie
Bapak pegang tongkat ibu pegang sapu
Bapak naik pangkat ibu jadi guru
Naik kapal kecil takut goyang-goyang
Naik kapal besar tidak punya uang
Jalan malam-malam takut ada setan
Main korek api takut kebakaran"

Dalam kutipan teks permainan anak-anak di atas kita mendapati campuran bahasa Indonesia dan Jawa, sebuah teks lagu yang dibuat dengan resep penggabungan antar kata dan kalimat, asal terdengar cocok di telinga. Suku kata terakhir dicarikan kata dengan awalan suku kata yang

sama, atau kata terakhir dari suatu kalimat yang disambung dengan kalimat lain dengan awalan kata yang sama, seakan tidak peduli apakah susunan antar kalimat yang terjadi nantinya terdengar masuk akal atau tidak. Strategi dalam teks semacam ini adalah: yang penting jalan terus, yang penting lagunya bisa dinyanyikan bersama-sama, yang penting permainannya bisa terus jalan. Dan juga ada jejak-jejak kelatahan di sana.

Strategi yang ada dalam teks lagu permainan anak-anak juga dipakai dalam bahasa yang dipakai oleh Eko Nugroho. Dalam editorial yang ditulis Eko tertulis seperti ini: "...Ngapain liat-liat gue culek pantat lu, gajah di pelupuk mata tak tampak apalagi kuman di seberang lautan namun sejauh hari memandang berakit-rakit dahulu berenang-renang kemaleman....

Idiom "gajah di pelupuk mata tak tampak apalagi kuman di seberang lautan" disambung langsung dengan "namun sejauh hari memandang berakit-rakit dahulu berenang-renang kemaleman". Dalam teks lagu permainan "Paman dari mana" kita dapati pola sambung-menyambung kata dan kalimat yang sama dengan yang dipraktikkan Eko Nugroho: "Potong-potong roti rotinya diolesi Belanda sudah mati/ Indonesia merdeka paman dari mana/ Paman dari Betawi membawa oleh-oleh sebuah almari/ Almari minta kunci kunci minta tukang/ Tukang minta uang/ Diberi oleh raja/ Raja minta istri/ Istri minta anak/ Anak minta susu/"

Bahasa Totor

Dalam dagingtumbuh, selain juga memberi kontribusi berupa komik bikinannya sendiri di setiap terbitan, Eko Nugroho juga berlaku sebagai editor. Dalam dagingtumbuh edisi terakhir—"Buatan Tangan Lebih Baik Daripada

Kutukan Tetangga", Eko menulis semacam pengantar untuk setiap komik di edisi tersebut.

> "Tetangga berulah malaikat menatap mesin tatto.
> Tukang bakso mencintai polisi tidur.
> Bagaikan matahari telat membayar pajak.
> Kelopak mata penentu nasib ksatria malam.
> Anggur merah dalam mie ayam.
> Tidurlah berdekatan dengan iklan TV.
> Gajah merindukan sepatu kaca.
> Bagaikan mencoba diri untuk bangkit dari kuah sup ayam
> Terkutuklah petualang kampung.
> Cintaku seteguh hutang."

Saya merasakan ada keganjilan dan keanehan dalam susunan tiap kalimat di atas. Sesuatu yang aneh dan ganjil tetapi sekaligus terasa akrab familiar. Seperti jika kita membaca lembaran-lembaran kertas judi totor atau membuka buku primbon.

> Burung condet yang kemasukan suara burung kutilang 19 dan suara tokek mengapa dianggap jelek?! Bukankah ini anugerah dari sang pencipta?! (Diterbitkan oleh Mega Persada BMW 82 CH, 27 Februari 2004)
>
> Mlipir-mlipir lewat jalan yang berliku-liku. Kebiasaan yang tidak baik 37 apalagi sering dikeluarkan dari mulut sing ana wisane! Bahaya. (Diterbitkan oleh Mega Persada BMW 82 CH, 3 Maret 2004)

Berikut ini adalah contoh-contoh kalimat lain dari kertas ramalan yang beredar di masyarakat setiap hari:

> Ibu suri memelihara ulat sutera bahan tenun istana... (27 Februari 2004)
>
> Sanepo: Jarum dondom benang biru (Diterbitkan oleh Cemoro Aji, 3 Maret 2004)
>
> Kode alam: Melihat kuda makan rumput (Diterbitkan oleh pusat ramalan dan amplopan komplit Satria, 3 April 2004)
>
> Bangun pagi, gosok gigi, sambil mandi adalah kegiatan rutin (Diterbitkan oleh pusat ramalan dan amplopan komplit Satria, 3 April 2004)
>
> Perempuan malam memakai selendang sutra (Diterbitkan oleh Dewi Fortuna, 3 Maret 2004)
>
> Sworo Langit: Semar lan Gareng turu bareng (Diterbitkan oleh Cambuk Mataram, 3 Maret 2004)
>
> Lungguh nonton bintang (Diterbitkan oleh Joos Gandhos, 3 Maret 2004)

Bagaimana cara mendapatkan kalimat-kalimat tersebut? Bagaimana cara mendapatkan nomor-nomor itu? Mungkin jika kita membaca kalimat-kalimat di semacam buku catatan milik seorang teman ini (dia mempunyai kebiasaan untuk mencatat pengalamannya dalam membeli nomor totor), kita akan memperoleh pemahaman bagaimana nomor-nomor itu didapatkan, dan bagaimana rasa dari kalimat-kalimat yang ada dalam tiap lembar kertas edaran nomor jitu itu.

> 10 Januari 2003
>
> Idea nomor 8802 dari mobil Master Cologne: "Be a man be a master".
>
> Idea nomor 14441 dari nomor produksi bolpen pilot yang dibeli hari itu untuk me-mistik angka.

Atau penjelasan semacam ini.

> 15 Januari 2002
>
> Angka yang keluar kemarin adalah 85. Itu berarti nomer yang aku beli hari pertama.

Pola-pola:

> Hari pertama keluar pada hari ketiga. Berarti hari kedua keluar hari ke empat.
> Ini pola yang bagus.

Pada lembar berikutnya tertulis catatan seperti ini.

> Polanya hampir dapat. Tapi kurang hati-hati. Yang keluar hari ini adalah 2040. Saya membeli 2004. Kurang serius. Anjing.
> Kenapa kamu nggak pede sama pola yang kamu bikin sendiri?

Saya tidak tahu apakah pembaca yang tidak dibesarkan dalam lingkungan yang penuh ramalan akan bisa menangkap rasa dari kalimat-kalimat ini. Saya merasa tidak aneh dengan kalimat-kalimat yang ada dalam komik Eko Nugroho karena saya juga tidak asing dengan buku primbon dan kertas ramalan. Semua ada di sekitar saya, dalam kehidupan sehari-hari.

Atau sepertinya kalimat-kalimat tersebut terasa tidak aneh karena ia menyatu dengan lingkungan gambarnya, bahasa totor dengan susunan nomor dan gambar yang menyertai kehadirannya. Dengan kata lain ia harus selalu hadir dalam konteks yang sama, juga dibaca oleh komunitas atau audiens yang berkomunikasi dengan bahasa yang sama.

Komunitas yang berbicara dengan bahasa penuh imajinasi, penuh konspirasi, bahasa yang penuh rahasia. Apapun yang tertulis harus diartikan kembali, harus ditafsirkan, harus dibayang-bayangkan kemungkinan maknanya. Dan untuk menangkap makna, kita diharapkan bisa menggabung-gabungkan dengan

kejadian atau kalimat lain yang menurut kita punya hubungan. Tidak perlu berbicara terlalu panjang, karena semua orang berada dalam dataran mental yang sama.

Bahasa Indonesia di sini tampil dalam bentuknya yang luwes dan lentur karena ia bisa digabung dengan bahasa Jawa, atau bahkan digabung dengan penulisan angka-angka. Visualisasi yang menyertai lembaran kertas totor terbilang sederhana. Satu lembar kertas yang sebagian besar berisi tulisan, kadang dipadu dengan deretan angka-angka yang memakan ruang cukup banyak, tidak banyak gambar digunakan.

Sementara jika membuka lembaran-lembaran buku "3.000.000 Tafsir Mimpi Super Lengkap", hubungan antara gambar dan kalimat yang tertulis di bawahnya terasa sangat jelas. "Ke Brunei" bergambar sebuah kapal berlayar di lautan. Akan berlayar ke Brunei. "Pinjam Pemotong Rumput" bergambar seorang laki-laki yang sedang memotong rumput. "Pukul Orang dengan Besi" bergambar seorang yang memukul kepala seseorang lain dengan besi. "Truk bertubrukan dengan bis" bergambar truk yang bertubrukan dengan bis. Yang butuh penafsiran lebih jauh adalah mengapa gambar "Mencuci seprei" bermakna angka 1876 dan 7876. Dan bukan yang lain. Atau mengapa gambar "Truk bertubrukan dengan bis" itu bermakna nomor 1879 dan 7879.

Bisa dikatakan bahwa Eko berbahasa dengan semangat lokalitas yang tinggi. Ia berbicara dengan bahasa, idiom, umpatan, dengan gaya yang biasa dipraktikkan dalam kehidupannya sehari-hari. Masyarakat yang terbiasa dengan pelesetan, primbon, dan semangat

menafsir atau memistik yang tinggi.

Lalu apa yang terjadi jika bahasa khas ramalan primbon dan totor ini digabungkan dengan gambar-ilustrasi komik yang kontemporer: manusia dengan kepala bercerobong atau figur gadis trendi bersepatu hak tinggi dengan dandanan zaman sekarang. Hasilnya adalah sesuatu yang surealis.

Dan bersiaplah terhadap setiap kemungkinan kejutan yang ada. Seperti ditulisnya atau mungkin tepatnya diperingatkannya dalam editorial dagingtumbuh edisi Ditampar Pabrik Kulit ini:

> "The prigel lan prasojo.
>
> The makelare.
>
> Selamat datang di pusat grosir dagingtumbuh, kembali lagi kita menghadirkan koleksi campur aduk karya pecah belah, yang tentunya akan menarik hati anda disamping harganya yang murah dengan kualitas yang tak kalah dengan dagangan di mall terbesar di kota anda. Dapatkan sekarang juga produk-produk kami, yang cantik sebagai kado ultah, syukuran, pernikahan, babaran, bahkan sebagai kado duka, kami tersedia lebih lengkap daripada yang anda kira. Silahkan menikmati dan jalan-jalan leluasa di kios-kios fotokopian kami, nikmati perjalanan anda secara pelan-pelan. Dan dengan karya pecah belah kami semoga anda terhibur atau tidak sama sekali kami tidak peduli, maaf telah merepotkan."

Rasa Kuno

Jenis bahasa lain yang juga terdapat dalam kompilasi komik dagingtumbuh ini adalah jenis bahasa Indonesia dengan rasa kuno.

Cerita-komik yang dibuat oleh Andry Moch dalam dagingtumbuh edisi Ditampar Pabrik Kulit ini menjadi

contoh tepat dari jenis bahasa gaya seperti dijelaskan pada paragraf di atas:

> "Surga Dunia: Comix Pleasure, Story from Hell
>
> Ayo sebotol lagi jenever tulen! Hidup!
>
> Manusia sekarang pada kampring. Mampus!! Inilah akibat minum minuman keras.
>
> Rusak binasa lahir batin.
>
> Perhatikan arah panah yang berada di meja. Tangan dominik sedang melakukan aksi.
>
> Ini bukan rekayasa.
>
> "Waw Mambo No 1"
>
> "Ah biasa. Ramuan Liong Seng".
>
> "Busyet! Apa yang mereka lakukan berdua indehoy enjoy"
>
> Di surga belum tentu nikmat begini.
>
> Eh mas, kita coba torpedo di semak-semak?
>
> Tenang say. Indonesia sangat kaya semak-semak.
>
> Pak RT. Di semak-semak ada yang gerak-gerak, mungkin sebuah penampakan.
>
> Sehingga kedua sejoli itu telanjang bulat. Semua jang mereka lihat jadi berlainan
>
> seakan2 sesuatu dalam diri mereka telah berobah. Buat pertama kali selama
>
> hidup mereka menjerit dan merasa ketakutan dan pertama kali mereka kedua2nya
>
> saling pandang memandang dgn perasaan malu yg tak terhingga...
>
> Gila gua di KO lagi. Shit!!
>
> Ramuanmu tak berarti bagi kerang saktiku. Oh...
>
> Oh mas maafkan itu memang kekhilafanku.
>
> Hahahaha hawa nafsumu itu mambo yang loyo imitasi.
>
> Gila kau ternyata kamu menggunakan doping.
>
> Nyahlah kau dayang. Ta' sudi aku memelihara kau lagi. Pergi!!
>
> Oh, tak kusangka kau sekejam binatang karma! Ibu... ampuun.

Wak waw.

Rasakan gua bilang juga apa. Mampus tuch. Loe kagak percaya sama gua.

Pohon nyabrang lo tabrak.

Oek! Ya tuhan kasihanilah aku...aku tobat ya tuan... toobbaaat!!

Kita tidak perlu makan orang ini....Ya memang tugas kita hanya untuk menyiksanya saja!

Segeralah toubat sebelum ajalmu tiba."

Sekali lagi bisa kita saksikan bahasa Indonesia yang penuh dengan campuran bahasa dan aksen atau cara pengucapan. Ada bahasa Inggris juga aksen gaya bahasa Indonesia ala Jakarta di sana. Juga perhatikan cara penulisannya. Bisa kita saksikan gaya penulisan bahasa Indonesia sebelum ejaan baru: "yang" ditulis dengan "jang", "tak" ditulis dengan "ta' ". Tetapi sekaligus bisa kita saksikan penulisan yang tidak konsisten. Beberapa kalimat dituliskan dengan gaya ejaan lama, tetapi juga kadang kembali ke gaya ejaan baru, dan ada juga yang ditulis dengan penggayaan sesuai selera penulisnya, disesuaikan dengan gaya ketika berbicara.

Kesan keseluruhan dari kutipan di atas adalah bahasa yang terasa kuno, agak formal, dan detil. Andry Moch, komikus dari Bandung yang aktif memberi kontribusi di kompilasi komik dagingtumbuh, ini juga memberi visualisasi dengan peniruan pada visualisasi lama. Saya mengatakan visualisasi lama karena gambar-gambar dalam karya Andry Moch ini mengingatkan saya pada visualisasi iklan cetak Blue Band atau Palmboom atau Lifebuoy di media cetak tahun 1950-an. Dan lagi-lagi dapat ditemui ketidaksinkronan yang tampaknya sengaja dibuat oleh Andry baik dalam bahasa maupun dalam visualisasi. Penampilan

yang eklektik. Semuanya bercampur jadi satu. Dalam visualisasi yang bersuasana 1950-an tiba-tiba digambarkan ada roket T12 melintas di tengahnya.

Kedetilan bahasa yang sekaligus terasa agak formal dan aristokrat—seperti gaya bahasa yang dipraktikkan di koran kuning semacam Pos Kota atau Memorandum, dan bercampur dengan gaya bahasa seperti dalam stiker-stiker yang sering ditempel di angkot, bis atau bajaj. Dalam stiker-stiker gaya angkot tersebut, bisa ditemui bahasa yang aristokrat dan mempunyai makna menggurui semacam "Tuhan ampunilah dosa kami", atau "Belajar dan berdoa", sekaligus bisa ditemui bahasa yang formal tapi bermakna sangat menggairahkan semacam "Patah hati tak harus mati" (tertulis di atas gambar perempuan memakai kutang).

Analisa yang berharga atas bahasa detil-formal yang dipakai oleh Pos Kota ini diberikan oleh James T. Siegel. Menurut para redaktur Pos Kota, gaya bahasa tersebut dipakai dengan meniru bahasa majikan kepada buruh atau pembantu, juga seperti bahasa dari seorang guru kepada para muridnya. Bahasa yang menekankan pada kedetilan. Dan menurut Pos Kota, bahasa yang detil adalah juga bahasa yang sabar dan penuh pengertian kepada pembaca yang mungkin tidak sepenuhnya paham atas isi berita yang ada. Jadi harus dibantu dengan pemakaian bahasa yang super detil.[1]

Dalam dagingtumbuh juga bisa kita saksikan iklan-iklan dari kelompok musik, penerbitan independen, atau iklan dari perusahaan rekaman independen. Jangan harapkan akan melihat iklan

seperti yang ada di majalah atau koran yang biasa. Di dagingtumbuh, semua iklan disesuaikan atau menyesuaikan diri dengan komik-komik yang menjadi sajian utama. Saya kutipkan iklan kelompok musik A Stone A dari Bandung yang mengiklankan musik mereka di kompilasi komik dagingtumbuh.

> Sangat disajangkan bahwa seorang pemuda jg tampan dan bergaja tetapi berkelakuan jg buruk sekali. Ia tak mau menurut nasihat ibunja, tetap membandel bahkan sering melawan. Parasnja jg tampan itu dipergunakannja untuk memikat gadis dann kemudian menggganggu kehormatannja. A Stone A.
>
> Super Hebred.
>
> Cheap Noise Rock. Debut album by A Stone A. Super Hebred.
>
> Informations: killafternoon@yahoo.com. 08122017094.

Selera bahasa yang eklektik seperti ditunjukkan dalam contoh kutipan-kutipan di atas sejalan dengan gairah anak muda akan sesuatu yang retro, kuno, lawasan. Kelompok-kelompok musik dengan selera musik yang juga lama seperti Naif atau White Shoes and the Couples Company tumbuh dan banyak digemari. Seiring dengan itu, tumbuh juga gaya berpakaian dengan semangat yang sama.

Apakah pemakaian bahasa rasa kuno ini menunjukkan eksperimen bahasa terbaru anak muda sekarang? Ataukah sekedar ingin melakukan praktik bahasa yang berbeda saja dari bahasa yang biasa diucapkan dan dituliskan sehari-hari. Bahasa Pos Kota, bahasa di stiker-stiker angkot, bahasa dalam teks lagu-lagu Benyamin S adalah bahasa yang bagi anak

muda zaman sekarang memberikan nuansa berbeda, memberikan perasaan yang romantis-nostalgia, dan karena itu menarik untuk dicoba dipraktikkan.

Sebagai penutup saya kutipkan paragraf pembuka dari cerita-komik karya berdua Aprilia Apsari (vokalis White Shoes and the Couples Company) dan Indra Ameng (manajer White Shoes and the Couples Company) berjudul "4 Roman Picisan" yang terdapat dalam kompilasi dagingtumbuh edisi Lelaki Penghuni Speaker Aktif di bawah ini:

4 Roman Picisan

Di pojok ruangan *cafe*, tampak dia sudah duduk di sana sejak 10 menit yang lalu. Dia mengenakan sweater warna coklat muda berkerah tinggi dan syal lebar warna hitam. Gaya pakaiannya yang old-fashioned membuat Dia terlihat lebih tua dari usia sebenarnya. Cantik, dengan model rambut ala film star tahun 50-an, hitam tebal panjang bergelombang dan ujungnya di-roll ke dalam. Ia datang terlambat, berjalan agak tergesa menghampiri Dia yang duduk di pojok *cafe* itu. Dengan jas hitam kemeja putih berdasi dan gentleman. Ia menyapanya dan duduk tepat di samping Dia. Bersebelahan. Mereka sungguh serasi dan menawan. A classic couple.

15. Ke Dalam Kulit

Kehadiran segala macam kulit dan tubuh menjadi bagian penting dalam karya Mella Jaarsma. Namun bagi saya, kulit kataklah yang muncul di benak saya ketika memikirkan karya-karya Mella. Saya masih ingat adegan kaki katak digoreng dalam salah satu pertunjukan Mella yang paling awal, Pribumi-Pribumi (1998), di sebuah jalan Jogja. Kaki katak muncul kembali dalam karya lain berjudul Hi Inlander (1999). Dalam karya itu, Mella mengolah kulit kaki katak menjadi bahan kulit untuk membuat jubah. Bentuk fisik dan makna metafora dari kaki dan kulit katak digunakan untuk membahas kompleksitas di sekitar komunitas multi-ras Indonesia, ketegangan tersembunyi, dan bagaimana hal itu dimanfaatkan sebagai alat untuk memobilisasi rasa solidaritas yang rabun. Subjek-subjek inilah yang terus digali Mella dalam karya-karyanya. Semua karyanya bertugas menyampaikan isu sensitif-provokatif secara lugas.

Pada tahun 1998, saya sedang menjalani tahun keempat kuliah di Jogja. Pertunjukan Pribumi-Pribumi diadakan pada bulan Oktober 1998 dan semangat Reformasi masih tinggi. Momen ini membawa optimisme ke depan, mengungkapkan sentimen rasial, dan banyak masalah yang belum terselesaikan sekaligus. Masalah-masalah itu dibiarkan mengapung

di udara dengan banyak ketidakpastian. Pengalaman terlibat protes dan unjuk rasa mahasiswa membawa pada 21 Mei 1998—ketika Soeharto turun dari kekuasaan membuat saya bersemangat. Namun kerusuhan yang terjadi di berbagai kota di seluruh nusantara, ditambah dengan pemerkosaan massal yang sistematis—dilakukan oleh geng-geng yang didukung militer, atau beberapa kelompok acak dengan pemikiran rasial dalam pikiran mereka, dan yang mungkin tidak sadar telah dimanipulasi oleh militer—terhadap perempuan Cina menghantui bangsa, dan melukainya seumur hidup. Pribumi-Pribumi Mella memanfaatkan peristiwa politik khusus ini.

Kaki katak cocok untuk pertunjukan tersebut. Kaki katak adalah bagian dari tradisi kuliner Cina. Inilah alasan bagaimana pertunjukan khas ini berhubungan dengan saya dalam banyak cara. Berbicara tentang makan kaki katak, dan mengorganisir pertunjukan menggoreng kaki katak di jalan menjadi bagian sentral di dalam Pribumi-Pribumi, adalah hal yang provokatif untuk dilakukan. Makan kaki katak dianggap tabu bagi sekelompok orang, tumbuh dalam tradisi Jawa - Muslim yang kuat seperti keluarga saya. Menikmati sepiring kodok goreng saus mentega, di sebuah restoran Cina, bagaimanapun, adalah salah satu hal yang saya sembunyikan dengan hati-hati dari anggota keluarga lainnya. Makan kaki katak (dan babi karamel kecap manis) adalah bagian dari bagaimana saya menciptakan mode perlawanan pribadi terhadap tabu dan tradisi yang sudah dikenal di masa muda saya. Dalam karya ini, saya dapat merenungkan kerasnya politik ras dalam kehidupan sehari-hari, dan kehalusannya ketika

dikaitkan dengan agama, prinsip, dan tradisi. Begitulah kekuatan keterusterangan dalam karya-karya Mella. Karya ini adalah jenis karya yang mampu membawa Anda ke dalamnya, menghuninya, dan membiarkan Anda membayangkan kegunaannya.

Hipersensitivitas

Karya Mella menghadirkan berbagai macam bahan, bersumber dari lingkungan natural maupun tidak natural—kulit katak, kulit tupai dan ular, kulit sapi, domba, dan kambing, kulit kerbau, ceker ayam, kulit kanguru, kulit ikan, irisan tanduk banteng, tanduk kerbau, kulit kayu, koral hitam, rumput laut, kepompong, kelapa, kayu, karet, kantong singkong, hingga piring enamel, tas, kertas, resleting, emblem, kanvas, matras, kawat, dan pengeriting rambut. Melalui bahan-bahan ini ia menciptakan karya-karya yang muncul sebagai jalan yang mengeksplorasi beragam materialitas. Atau lebih tepatnya, bahan-bahan ini telah menemukan rumahnya dalam karya Mella. Kalau tidak, mereka mungkin menjadi tunawisma.

Mella adalah komentator sosial yang sangat tekun. Ditambah dengan keuletan yang besar dalam cara dia menggabungkan materialitas yang berbeda dalam karya-karyanya. Seolah-olah mereka dirancang untuk menelan, menenggelamkan, kadang-kadang mencekik, membanjiri, dan memberi kita kejutan tiba-tiba. Ini memainkan peran penting dalam mode komentar Mella. Dia selalu ingin kita berada "di dalamnya", dan menyadari afek elemen tertentu terhadap elemen lain. Dia ingin kita berada di dalam kulit, kostum, topeng superfisial yang kita kenakan. Menjadi hipersensi-

tif adalah hal yang baik, karena memungkinkan kita untuk melihat lebih jauh, jauh ke dalam kedalaman kita sendiri, menatap jauh ke dalam pasak kita sendiri (seperti yang ditunjukkan dalam Binds and Blinds, 2017). Di zaman di mana segala sesuatu berorientasi pada hasil yang jelas dan tindakan cepat, menjadi hiper-reflektif mungkin dianggap terlalu lambat. Namun, kelambatan, seperti yang ditunjukkan dalam karya Mella, adalah karakter yang membentuk tindakan ketahanan. Dalam karya-karyanya, juga merupakan karakter yang memiliki kapasitas untuk menatap balik.

Pembacaan kritis karya-karya Mella Jaarsma biasanya mengarahkan pengamatannya pada kulit dan tubuh, dengan mengacu pada keberadaannya sebagai orang lain dan orang yang mendiami dua budaya berbeda. Ialah Mella, sebagai seniman Belanda yang telah tinggal di Indonesia selama tiga puluh lima tahun. Uraian singkat tersebut tidak cukup untuk menjelaskan apa yang telah dan sedang dilakukan Mella di Indonesia. Dia tidak hanya menjadi bagian dari keseluruhan ekosistem sosial, tetapi lebih dari itu. Bekerjasama dengan Nindityo Adipurnomo, suaminya, mempraksarsai Rumah Seni Cemeti (sekarang Institut Seni dan Masyarakat Cemeti). Cemeti dianggap sebagai salah satu bentuk ruang gerak seniman paling awal yang ada di luar organisasi seni dominan yang didukung negara selama era Orde Baru. Ia membantu mendirikan Yayasan Seni Cemeti (sekarang Indonesian Visual Art Archive), dan meletakkan dasar pengembangan arsip seni rupa kontemporer independen. Mengutip dua hal ini sebagai buah dari kerja artistik dan intelektual Mella tampaknya minim. Mereka mewakili karya-karya in-

frastruktural —karakter penting lainnya dalam karya-karyanya. Saya akan kembali ke pembahasan ini nanti.

Saya ingat pernah membaca sebuah artikel di rubrik budaya koran Kompas di awal tahun 2000-an. Artikel tersebut merayakan kontribusi Mella (dan Nindityo) pada kancah seni lokal dan menceritakan bagaimana mereka memelihara ruang untuk menumbuhkan keluarga bersama dengan kedua putrinya. Ada istilah dalam judul artikel yang selalu saya ingat, dan entah bagaimana selalu mengganggu saya sejak saat itu. Istilahnya kopi susu, artinya kopi campur susu; istilah yang digunakan untuk menyebut Mella dan Nindityo sebagai pasangan. Istilah itu menekankan keberadaannya sebagai orang asing. Persepsi tidak mungkin berubah. Pilihan untuk fokus pada kulit, tubuh, dan pakaian, didorong oleh keberbedaannya. Pada saat yang sama, juga didorong oleh apa yang terjadi di sekitarnya. Hal ini membuat saya berpikir bahwa berkomentar, dan menjadi sensitif, mungkin merupakan jalan yang dia pilih untuk mengukir tempat tertentu, ceruk, kebiasaan, untuk menetapkan posisinya.

Tubuh terbungkus kasur tua merah muda

Karakter infrastruktur terlihat dalam karya-karya Mella. Dalam banyak karyanya, dia membangun sesuatu di luar—tenda, kerudung, sarung, selter. Dia juga mempersepsikan tubuh, atau model, yang memen-taskan dan menampilkan ciptaannya, sebagai bagian dari struktur. Karya Mella bergantung pada keberada-an jasad. Sebaliknya, seperti yang diungkapkan dalam wawancaranya dengan Adeline Ooi (1999), "Karya saya hanya lengkap jika mengandung ada/tidaknya tubuh.

Jika tidak, mereka terlihat seperti struktur belaka, seperti lemari dan rak aneh, yang sama sekali bukan yang saya inginkan." Ketergantungan seperti itu menambah lapisan performatif pada karyanya. Menghadiri pertunjukan Mella seringkali berarti siap dengan aspek teatrikalnya. Selain kaki katak, karya Mella lainnya yang masih melekat di benak saya adalah instalasi berjudul Rubber Time II (2003): Tubuh Mella dibalut kasur tua merah muda—diisi dengan kapas yang diproduksi oleh pohon kapuk. Seluruh tubuh ditutupi gulungan kasur; hanya kaki dan telapaknya yang mencuat. Kasur itu adalah kasur gaya lama karena telah kalah dalam pertempuran melawan busa padat atau teknologi kasur modern lainnya. Kaki di kasur adalah kaki yang diplester, sementara dia berbaring di dalam kostum lain di lantai, diam. Instalasi itu tampak terlantar di ruang galeri. Ada di sana untuk menghadapi semua orang. Seolah-olah dibawa langsung dari TKP di suatu tempat, atau peristiwa malang tertentu, di mana seseorang meninggal secara tak terduga, dan mati. Tubuhnya ditinggalkan di suatu tempat begitu saja. Saya bersumpah saya melihat hal semacam ini sebelumnya di suatu tempat.

Pada tahap ini, penting untuk kembali ke istilah 'pakaian' yang digunakan Mella dalam merujuk pada karya-karyanya. Pakaian bisa dilihat sebagai kostum, tetapi juga furnitur. Tubuh yang menghiasi karya Mella adalah lemari atau rak yang penuh dengan perabotan dan barang pecah belah. Membaca esai yang ditulis tentang Mella, atau memeriksa konsep terkait karyanya, sambil menelusuri arsip online karya di situs web seniman, muncul kosakata pakaian. Pakaian berfungsi

sebagai pelindung, jimat, dan kamuflase. Ia berfungsi sebagai topeng, atau bayangan. Ia menyembunyikan beberapa bagian tubuh. Namun itu juga membiarkan beberapa bagian lain terbuka, mengungkapkan kepribadian mereka yang sebenarnya—dua boneka buaya yang menjuntai dari payudara perempuan, dan disusui olehnya (Pure Passion - After Murni, 2016), atau kamuflase merah dengan tas, keranjang, dan koper yang melekat pada tubuhnya, meneriakkan keinginan untuk mengkonsumsi (The Carrier, 2016).

Tubuh-tubuh dalam karya Mella hadir dalam berbagai fungsi, bentuk, dan makna. Mereka berfungsi untuk merekam sejarah—hal-hal yang menonjol dan penting. Hal apa yang berubah, dan hal lain apa yang tetap sama? Mella berbicara tentang tubuh sebagai "rumah leluhur", kendaraan untuk membawa lapisan kenangan, pengalaman, dan trauma. Dalam serial I Owe You, dia belajar dari tubuh di masa lalu. Tubuh dianggap sebagai arsip hidup dari mana ia mencoba untuk menghidupkan kembali kain kulit kayu sebagai teknologi pakaian kuno.

Mella menyebut tubuh sebagai perbatasan, titik temu, pionir, dan pelindung. Dia membuat jelas berbagai titik rentan dalam tubuh, sementara juga menekankan pada kapasitas sangat kuat yang mungkin dimilikinya. Tubuh-tubuh dalam karya-karyanya memberikan jejak sejarah tentang bagaimana berbagai kebijakan dan hukum berbasis agama mengatur tubuh dan seksualitas (lihat Domain). Kerudung dan kamuflase membangkitkan visibilitas perempuan Muslim mengenakan kerudung di jalanan sehari-hari. Asosiasinya mungkin berbeda untuk setiap orang. Sekaligus

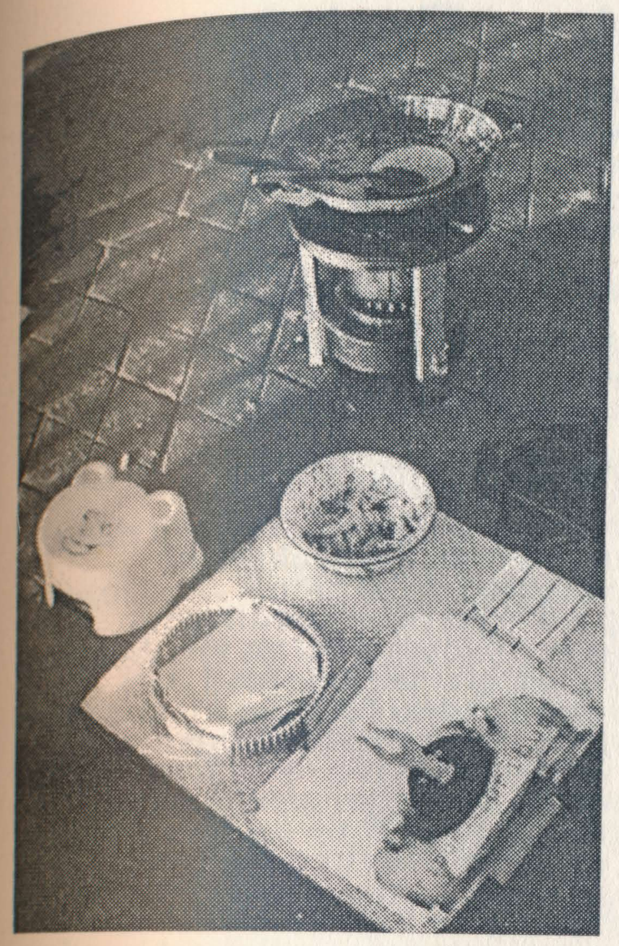
sulit untuk tidak mengaitkan kerudung dan kamuflase dengan jilbab, selempang muslim yang begitu kentara di jalanan. Sama halnya dengan melihat bentuk tenda pada karya Mella. Bentuk seperti itu memunculkan pemikiran langsung tentang tunawisma dan pengungsi, rumah darurat, dan kamp pengungsi. Terkadang Mella menjelaskan bahwa karya-karyanya bermaksud membahas isu-isu yang berkaitan dengan politik migrasi. Namun di lain waktu dia tampaknya membiarkan orang-orang bertanya-tanya dalam pikiran mereka sendiri. Karya-karyanya berhubungan dengan keterusterangan dan kiasan. Kembali ke pakaian, ia berfungsi sebagai sesuatu untuk mempertegas tampilan fasad dan untuk menutupi sesuatu.

Until Time Is Old (2014) berbicara tentang politik pakaian dan moralitas di tanah air; karya ini membahas hukum syariah di Aceh, kisah sekelompok anak punk yang dicukur bersih mohawknya oleh polisi karena tidak mematuhi aturan, dan berbagai suku di Papua dengan koteka mereka—yang selalu menjadi subjek penurut dari apa yang disebut pakaian modern. Sekelompok model yang berjalan di catwalk membawakan The Dog Walk (2016) mengingatkan saya pada followers, atau netizen (warga internet) di lingkungan digital Indonesia. Kerumunan, massa, anonim, atau orang-orang yang membiarkan dirinya dibutakan oleh agama, adalah bagian dari demografi yang suka dijelajahi Mella.

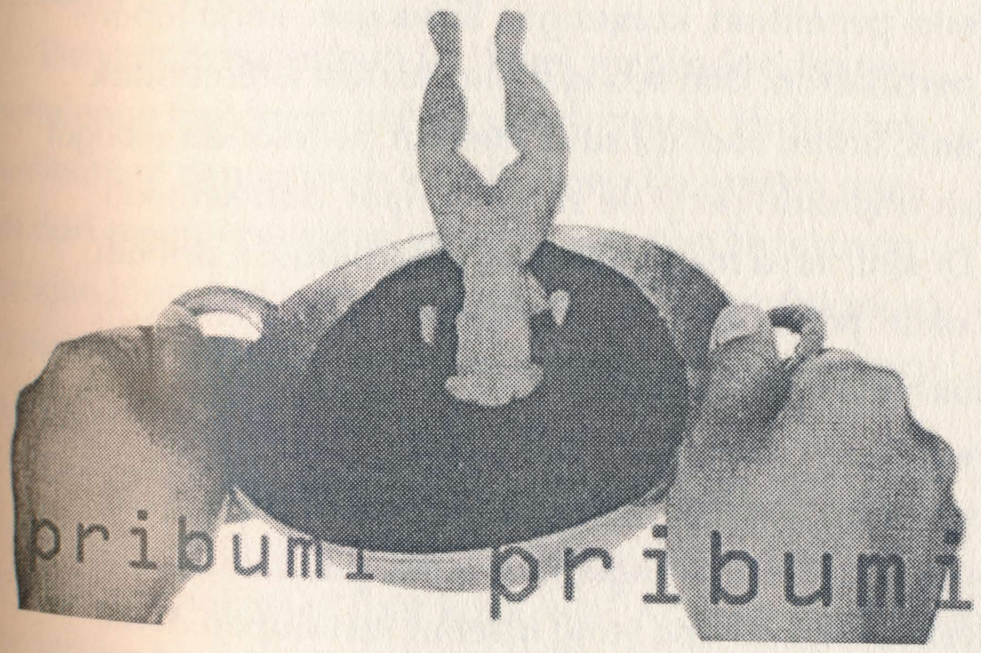
Sebuah kompilasi ide segitiga

Sekarang saya ingin kembali ke kaki katak dan tubuh yang terbungkus kasur tua. Kaki katak haram

bagi sebagian orang, tetapi bagi sebagian orang lainnya merupakan makanan yang lezat. Di antara haram dan lezat, ada ruang yang tersedia untuk dimiliki seseorang. Tubuh yang terbaring di dalam kostum tanduk di lantai tidak mati. Mella hanya berbaring di sana, diam, berpura-pura mati. Di antara hidup dan mati, atau berpura-pura mati, ada yang tertidur. Saya mulai melihat pola dalam karya Mella di mana satu ide, berdiri kokoh di atas dua ide lainnya. Di antara pelancong dan migran, ada pengungsi. Yang berdiri di antara partisan dan pengikut, mungkin ada teroris. Di antara tindakan membunuh dan memberi makan, ada kemungkinan untuk menyembuhkan (The warrior, The Feeder, The Healer 2003). Mella membangun banyak ruang untuk menjelajahi arah baru, atau kebingungan, tetapi semuanya mengarah pada kemungkinan baru.



15a



15b

15a. Pribumi - Pribumi. Grafis dan foto: Mella Jaarsma

15b. Performans menggoreng kaki kodok, 3 Juli 1998. Foto: Mella Jaarsma

16. Produktivitas Perjalanan: Tentang Keterhubungan Keterbatasan, dan Ekonomi Hubungan Dalam Suatu Kolektif

Perjalanan merupakan elemen penting untuk menandai praktik seni kontemporer. Pernyataan ini seharusnya tidak dianggap sebagai pernyataan yang berlebihan, atau tidak perlu, karena berkesenian hari ini sarat dengan kemungkinan dan ketidakmungkinan perjalanan. Perjalanan memiliki berbagai bentuk—bergantung pada bagaimana ia dapat diterima oleh mereka yang bersentuhan dengannya—seperti residensi, residensi penelitian, kunjungan lapangan, kerja lapangan, pertukaran, dan sebagainya. Variasi istilah tidak masalah; untuk saat ini saya melihat perjalanan sebagai sebuah tindakan pergi ke suatu tempat, dan kembali lagi. Di sini, saya menggunakan keterbatasan pribadi saya akan perjalanan sebagai lensa untuk mendekati produktivitas perjalanan.

Perjalanan adalah elemen penting dalam praktik seni dan budaya. Dalam kancah seni rupa lokal Indonesia, diskusi seringkali terbatas pada bagaimana menyeimbangkan apa yang disebut kehidupan domestik dan pekerjaan. Jenis sistem pendukung yang memungkinkan keduanya berkeliaran dengan bebas tanpa khawatir tentang hal-hal lain yang perlu diperhatikan sering kali tidak dieksplorasi. Cara saya berkontribusi pada diskusi tersebut adalah dengan menghadirkan ketegangan dan kecemasan untuk mendekati makna

perjalanan hari ini.

Premis dari perjalanan adalah produktif. Setiap keputusan untuk pergi ke suatu tempat didasarkan pada asumsi yang mengarah pada perluasan jaringan, kolaborasi lebih lanjut dengan orang berbeda, dan investasi dalam menggali perbendaharaan kata kunci spesifik yang terkait dengan pekerjaan kita. Anggota Kunci, di mana saya termasuk salah satu bagiannya, tumbuh menjadi kolektif yang melakukan perjalanan dengan baik. Kunci telah berkembang dari organisasi yang didanai sendiri, menjadi menerima dukungan material dan immaterial untuk program kami. Kami tidak hanya melakukan perjalanan lebih sering daripada sebelumnya, tetapi kami juga mendapatkan pengalaman dalam menjamu seniman, peneliti, dan mahasiswa, dari berbagai konteks.

Dengan pengalaman ini, kami menyadari bahwa perjalanan bukanlah hal yang sederhana. Perjalanan melibatkan pengaturan logistik yang kompleks, mulai dari mempersiapkan aplikasi visa dan berurusan dengan birokrasi imigrasi (visa dan biaya perjalanan), akomodasi, per diem dan biaya institusional atau pribadi, antisipasi dan dampak *jetlag*.

Kemudian menyusul pertanyaan terkait; apakah perjalanan kami akan dibiayai jika kantor kedutaan mungkin berlokasi di luar kota asal? Apakah kami akan menerima biaya institusional atau pribadi? Dan apakah akan diurus oleh mereka yang mengundang kami? Mengatur perjalanan selalu melibatkan pengelolaan yang cermat atas sumber daya pendukung kami.

Kesediaan untuk melakukan perjalanan juga berarti kesiapan untuk menghentikan sementara pekerjaan

yang sedang dilakukan. Kami berkomitmen untuk melanjutkan semuanya saat kembali ke 'rumah'. Ada saat-saat di mana undangan untuk bepergian berdampak langsung pada proyek kami yang sedang berjalan. Namun pada kesempatan lain, mereka memperluas minat kami terhadap hal-hal menarik lainnya. Sekaligus, mereka mungkin mendistraksi dari apa yang sedang kami kerjakan. Tidak akan ada banyak waktu untuk menyelesaikan apa yang telah kami lakukan jika terlalu sering bepergian. Menjadi 'mobile' adalah keadaan yang diinginkan; menjadi 'stagnan' ditakuti, tidak diinginkan. Bepergian ke tempat baru, bertemu orang baru, bekerja dengan cara baru adalah tantangan sekaligus kenyamanan.

Sementara kami mendukung gagasan bahwa perjalanan itu generatif, tetapi sekaligus mendorong kami untuk mempermasalahkan makna menjadi produktif. Dengan demikian esai ini merupakan bagian dari diskusi yang sedang berlangsung tentang perjalanan di Kunci. Esai ini mengeksplorasi narasi seputar kelayakan perjalanan, dan bagaimana keduanya membuka pertanyaan yang lebih luas dan berspekulasi tentang ekonomi hubungan di dalam Kunci. Esai ini menggambarkan proses yang telah kami lalui, sebagai kolektif, atau sebagai bentuk persahabatan dan keluarga besar, ketika mempertimbangkan perjalanan.

Selama enam tahun terakhir, saya tinggal di berbagai tempat, jauh dari Kunci, dan Yogyakarta, kota yang memiliki peran penting dan formatif dalam tahun-tahun perkembangan intelektual dan emosional saya. Kami telah berusaha untuk menjaga etika kolektif, hubungan kerja trans-lokal, dan bertahan dalam ke-

tidakhadiran satu sama lain, dengan mempraktikkan pola komunikasi yang terus-menerus menggunakan berbagai mode komunikasi—email, Yahoo Messenger, Facebook, Line, WhatsApp, Skype, dan Google docs—menemukan cara untuk bersama, dan belajar untuk saling percaya, saya tidak berada di Yogyakarta setiap hari, dan tidak dapat mengalami dan merasakan begitu banyak hal secara langsung. Menulis esai ini merupakan bagian dari cara saya untuk terlibat dalam diskusi tentang perjalanan yang pernah terjadi di Kunci. Berada jauh dari rumah menginformasikan imajinasi sosial saya tentang perjalanan. Hal ini mendorong saya untuk membayangkan kembali hubungan saya untuk dan dengan Kunci.

Jika kami mengikuti pandangan bahwa perjalanan itu produktif, kami harus menerima setiap undangan untuk melakukan perjalanan. Ada lebih banyak yang dipertaruhkan. Lebih jauh, kami tidak merasa harus menerima setiap undangan yang diberikan. Pada titik ini, kami mempertanyakan apa yang menunjukkan atau menentukan apa yang kami anggap sebagai perjalanan yang 'berguna'. Apa artinya menjadi berguna? Prioritas menjadi kata kunci. Dengan ukuran mana kami menentukan 'hal' apa yang lebih penting daripada yang lain? Kami sedang belajar untuk memeriksa kesesuaian topik residensi ke dalam domain karya dan aktivitas Kunci.

Ada banyak diskusi dan percakapan di antara kami, dengan pertimbangan mendesak akan pentingnya membangun kumpulan karya yang artikulatif. Ada lebih sedikit penekanan pada penciptaan linearitas pada dan untuk keinginannya sendiri; melainkan dengan maksud untuk membuat sebuah proyek yang mengge-

ma dan membuka hubungan diskursif dengan karya-karya masa lalu dan yang sedang berlangsung.

Kami memutuskan untuk melakukan residensi di dislocate, sebuah organisasi yang berbasis di Tokyo/Yokohama, pada akhir tahun 2015, karena program tersebut berkisar pada gagasan tentang kerja dan pekerja.[1] Program itu memungkinkan kami untuk terhubung kembali dan merenungkan Klub Baca Selepas Kerja (Afterwork Reading Club) kami, sebuah klub baca yang didedikasikan untuk literatur tentang mode migrasi berbasis gender.[2] Peserta klub baca adalah para pekerja migran Indonesia di Hong Kong. Proyek ini bekerja sama dengan Para Site, sebuah organisasi seni kontemporer di kota tersebut selama tahun 2015.

Kami memutuskan untuk ikut serta dalam proyek bernama Politics of Sharing in Artspace, Auckland, pada awal 2017, karena merupakan kelanjutan dari proyek yang sama setelah proyek kami di ifa-Galerie Berlin pada pertengahan 2015. Kedua kesempatan tersebut berfungsi sebagai platform untuk memperumit gagasan tentang kebersamaan dalam proyek Made in Commons kami. Kami berharap dengan dibuatnya Glossary of Commons for Artspace, dapat berkontribusi untuk menyelesaikan proyek Glossary of Commons yang telah kami mulai dua tahun lalu.

Kami memutuskan untuk mengambil bagian dalam residensi penelitian di Tropenmuseum pada pertengahan 2017[3], dan melihatnya sebagai kesempatan yang baik untuk menghubungkan penelitian berbasis arsip di museum dengan konsep seputar pendidikan dan bentuk hierarkis yang kami pelajari dan tidak-pelajari di proyek Sekolah Salah Didik kami saat ini.[4]

Di sini, saya ingin memaparkan pengalaman perjalanan kami; menyesuaikannya di samping proyek kami, dan

menggambar beberapa koneksi. Dalam hal ini, saya berharap dapat lebih kuat memahami 'kegunaan' perjalanan.

Namun apakah ini cukup? Dibutuhkan upaya yang cukup besar untuk melihat perjalanan sebagai sesuatu yang berguna dan berharga. Serangkaian percakapan dengan orang dan organisasi yang berbeda tidak secara otomatis berubah menjadi jaringan dan kolaborasi yang produktif. Ide dan inspirasi yang sering muncul selama perjalanan membutuhkan waktu untuk matang dan masuk ke dalam proyek tertentu.

Bisakah wacana 'kegunaan' mengakomodasi hal-hal yang tidak diinginkan atau tidak diharapkan selama perjalanan? Kami ingin mendengar semuanya. Kami perlu menemukan cara untuk menulis catatan perjalanan yang mewujudkan kebutuhan organisasi kami.

Pertanyaan berikutnya adalah bagaimana kami bisa menciptakan mekanisme yang darinya dimensi berlapis perjalanan dirasakan oleh semua anggota kolektif, bukan hanya oleh mereka yang melakukan perjalanan—beberapa bepergian lebih sering daripada yang lain.[5] Kami telah berusaha membentuk mekanisme publik untuk mendiskusikan pengalaman perjalanan masa lalu bagi mereka yang tidak bisa bergabung. Namun lebih sering daripada tidak, apa yang kami sebut 'pascaperjalanan' sama dengan kelelahan. Pascaperjalanan juga berarti melanjutkan aktivitas yang dijeda—tidak pernah berakhir; memberikan sedikit ruang untuk refleksi.

Memikirkan perjalanan berarti mempertimbangkan privilese yang saya inginkan, atau lebih tepatnya, keinginan yang dulu saya miliki tetapi sekarang tidak

lagi. Secara logistik, menjadi sulit untuk bepergian dalam jangka waktu yang lama bagi ibu satu anak dan seorang mahasiswa PhD seperti saya. Ada kalanya saya harus menolak undangan residensi, atau membatalkan rencana perjalanan—alasannya karena durasi perjalanan, ditambah kewajiban disiplin dalam jadwal penulisan disertasi saya. Sebuah residensi biasanya berlangsung lebih dari 2-3 bulan, dan itu cukup lama bagi saya—saya tidak tahan meninggalkan keluarga saya terlalu lama. Kecuali sumber daya yang diperlukan disediakan untuk keluarga kecil saya, seperti biaya perjalanan, akomodasi, per diem, tanpa itu tidak mungkin saya pergi. Saya harus belajar membatasi perjalanan saya. Ketika saya bisa bepergian sendiri, yang tidak sering terjadi, selalu terasa sedikit berlebihan dan tegang pada saat yang sama—karena memikirkan rumah. Perjalanan secara emosional melelahkan.

Pada hari-hari terakhir residensi kami di Amsterdam pada bulan Juni, dalam satu atau dua momen nongkrong, bersantai dan mengobrol informal, saya mengobrol dengan teman-teman di Kunci tentang bagaimana kami menyukai proyek ini, lebih dari proyek yang lain. Kami membandingkan apa yang kami lakukan di Amsterdam dengan apa yang telah kami lakukan di tempat lain, dan kami mulai melihat hubungan dengan proyek ini atau itu yang telah kami lakukan sebelumnya. Sepanjang percakapan, saya menyadari betapa jarangnya tempat nongkrong seperti ini saya rasakan, mengingat saya sudah tidak tinggal di Yogyakarta lagi, kesempatan ini tidak sering saya dapatkan.

Perjalanan ke Amsterdam memungkinkan kami untuk bersama dan menghubungkan kembali saya

dengan banyak hal yang saya kenal. Saya menikmati setiap momen ketika kami sarapan pagi, diikuti dengan gosip, dan kemudian melompat ke apa yang mungkin kami lakukan dalam proyek tersebut. Saya menghargai saat-saat di mana kami memasak makan malam bersama setiap malam selama residensi. Peluang untuk melakukan percakapan mendalam dengan kolega dan teman adalah ukuran signifikan dari pengalaman perjalanan yang baik. Apakah ini tidak cukup? Tetapi kenyataan bahwa saya bepergian ke Belanda sendirian sering membuat saya sedih. Ini adalah negara tempat saya dan keluarga tinggal selama lima tahun.

Saya menyadari bahwa untuk membangun hubungan kerja trans-lokal bukanlah tugas yang mudah baik secara literal maupun konseptual. Saya pikir sudah waktunya untuk membuat hubungan kerja trans-lokal menjadi metode yang praktis. Menjadi seorang migran berarti berada dalam kondisi di mana kemampuan untuk menghadapi ketidakmungkinan kebersamaan terus-menerus ditantang. Sementara itu, saya masih berjuang untuk menyelesaikan sesuatu di ranah domestik saya sendiri. Saya perlu memahami hubungan jarak jauh, dan mengubahnya menjadi keuntungan bagi kami semua. Dengan melakukan itu, saya secara mental memeriksa keadaan persahabatan kami.

Ketika kami terus hidup dan bekerja dari tempat yang berbeda, saya menyadari bahwa untuk bekerja, saya perlu menyesuaikan cara kontribusi pribadi sesuai dengan kondisi saya. Bisa bepergian kapan saja, di mana saja, tanpa batasan, menjadi nomaden, adalah suatu bentuk privilese. Hal ini harus diterima begitu saja. Namun, dalam lingkungan seni dan budaya di

mana mobilitas mungkin menunjukkan praktik seni yang diinginkan dan terstruktur, upaya untuk mengkritik perjalanan tidak memiliki tempat, dan bahkan tidak dianjurkan.

Meskipun kontribusi saya pada Kunci mungkin tidak selalu dianggap 'baru', ia menubuh dalam aktivitas yang sudah berjalan.

Proposal saya berdasarkan pada pemikiran bahwa harus berasal dari eksplorasi apa yang bisa dilakukan di rumah. Saya telah memperkenalkan, menulis sebagai bagian dari upaya awal saya untuk memungkinkan hubungan kerja trans-lokal.

Pada awalnya, Kunci dimulai sebagai buletin. Mengklaim menulis di sini mungkin terdengar aneh. Meskipun kami mulai sebagai organisasi dengan penerbitan sebagai kegiatan utama, ada banyak aspek penerbitan yang layu. Kami memiliki banyak sub-situs web, tetapi kami tidak lagi memperbaruinya secara berkala. Mereka perlu direvitalisasi dan disegarkan.

Di sinilah saya menemukan cara saya berkontribusi pada organisasi. Saya menemukan tindakan menulis sebagai langkah sederhana; fleksibel dalam arti bagaimana tindakan itu dilakukan. Menulis juga soal konsistensi. Saya perlu diingatkan bahwa kami masih melakukan banyak hal bersama meskipun jaraknya sangat jauh. Menulis adalah alat yang layak untuk menunjukkan perhatian. Namun bentuk tulisan apa yang akan mengakomodasi keberadaan saya yang nomaden serta kebutuhan saya untuk berkontribusi pada Kunci secara produktif?

Mungkin, saya akan menemukan sesuatu yang brilian sambil mendorong kereta bayi ke taman kanak-kanak dan memasak makan malam.

IV

Asupan energi, kebutuhan hidup, aliran - aliran tidak resmi

17. Pusat dan Pinggiran

Indonesianis tersohor, Benedict Anderson, menawarkan istilah yang cukup menarik terkait konsep "pusat". Baginya, "pusat" merupakan semacam citra sebuah kerucut cahaya, yang disorotkan dari atas ke bawah, dari kekuatan yang mendominasi, meregulasi, dan menyatukan negara sebagai sebuah model hubungan antara negara-desa dan kedaulatan teritorial. Anderson menggunakan istilah ini untuk menganalisis pandangan mengenai kekuasaan di dalam budaya Jawa. Lebih jauh lagi, ia mengatakan bahwa para penguasa Jawa mengaitkan kekuasaannya dengan pusat kuasa dan supremasi di masa lalu, serta negara tradisional ditentukan oleh batas-batas wilayah pusat, alih-alih ditentukan dari pinggiran.

Setelahnya, Philip Kitley mengacu pada ide Anderson mengenai kerucut cahaya guna memahami peluncuran satelit Palapa di Indonesia serta konsep mengenai khalayak nasional yang digulirkan oleh para inisiator penyiaran TV di Indonesia.[1] Kitley mengatakan: "Satelit, yang secara statis mengorbit di atas teritori Indonesia, akan menghubungkan wilayah yang paling terpencil dan terluar di Nusantara. Satelit merupakan manifestasi sentralisasi pemerintah sekaligus mengafirmasi kembali ide mengenai corong cahaya. Kepulauan yang tersebar dan berserak, dapat dipersatukan dengan

jaringan elektronik tak terbatas. Akibatnya, keberadaannya mengeliminir ruang dan mengakselerasi waktu, serta merengkuh wilayah sedemikian luas beserta keberagaman di dalamnya sehingga Indonesia menjadi utuh, yang secara jelas mendefinisikan posisi desa terhadap pusat."

Palapa membuat stasiun TV mampu mempersatukan Indonesia dari Sabang sampai Merauke–seiring terbentuknya khalayak TVRI, sebagaimana simbol-simbol nasional lainnya—bendera, lagu kebangsaan, Bahasa–telah menjadi sebuah pengalaman kolektif nasional. Sebagaimana yang diungkapkan oleh Kitley: televisi didesain untuk menjadi kanal manifestasi harian atas identitas budaya kolektif.[2] Perasaan kebangsaan dan identitas nasional kemudian ditayangkan dengan sangat jelas melalui formulasi program-program tayangan TVRI, serta bagaimana TVRI membedakan Indonesia dari bangsa lainnya. Bagi Kitley, proses ini jelas-jelas melihat kepada dua isu utama: pertama, terdapat kecenderungan untuk bersikap kritis terhadap program tayangan asing yang dianggap 'terlalu kebarat-baratan', tidak cocok dengan apa yang dianggap sebagai tradisi dan nilai-nilai asli. Kedua, terdapat kecenderungan untuk mengidealkan nilai-nilai 'nasional' dalam film-film dan programnya, di mana penyembahan terhadap budaya nasional Indonesia, dan program nasional yang dipaksakan untuk diputar oleh stasiun-stasiun TV di tingkat provinsi, yang mereka asumsikan disukai oleh khalayak nasional.

Kita tentunya masih ingat jelas bagaimana program-program TVRI yang bertujuan kuat untuk men-

gingatkan kita identitas orang Indonesia yang sederhana dalam serial drama Keluarga Rahmat, pertunjukkan boneka si Unyil, serial remaja ACI (Aku Cinta Indonesia), dan juga penayangan khusus film-film nasional (disiarkan tiap seminggu sekali), yang selalu dibuka dengan intro lagu dengan lirik yang berbunyi: "Aku Cinta, Kamu Cinta, Semua Cinta, Buatan Indonesia...".

* * *

Isu mengenai pusat dan pinggiran ini kemudian membawa kita ke pertanyaan berikutnya, yaitu, sesungguhnya pusat itu berada di mana? Apakah lokasinya berada di posisi yang pasti, sehingga kita bisa menunjuknya dengan akurat? Ataukah justru malah sebaliknya?

Paragraf berikut merupakan upaya saya mengingat kembali kajian menarik yang dilakukan oleh Stuart Hall[3], mengenai lukisan Diego Velasquez yang berjudul Las Meninas. Lukisan ini merupakan salah satu koleksi kerajaan Spanyol, dan ditempatkan di salah satu ruangan istana dan berakhir dilalap api. *Lukisan* ini dibuat pada tahun 1656, dan memiliki judul lain, yaitu, *The Empress with Her Ladies and a Dwarf;* Ketika ditemukan kembali pada tahun 1666, judulnya diubah menjadi *A Portrait of the Infanta of Spain with Her Ladies in Waiting and Servants by the Court Painter and Palace Chamberlain.* Lukisan ini di kemudian hari disebut sebagai *Las Meninas – The maids of Honour.* Michel Foucault juga telah menggunakan lukisan ini untuk menganalisa bagaimana sebuah wacana beroperasi—sejalan dengan isu-isu lainnya—dalam bukunya yang berjudul *The Order of Things* (1970).

Las Meninas menunjukkan pemandangan sebuah

ruang, yang kemungkinan besar merupakan salah satu ruangan dalam istana kerajaan Spanyol. Di sebelah kiri, terdapat sosok seorang pelukis, kemungkinan merupakan Velasquez sendiri, sedang melukis. Tangannya memegang sebuah kuas, dan ia memandang kepada modelnya, yang duduk di posisi yang sama dengan penonton lukisan. Kita tidak tahu gambar siapa yang sedang dilukis di sana, karena yang bisa dilihat hanyalah bagian belakang kanvas sang pelukis. "Kita melihat sebuah lukisan di mana pelukisnya menatap balik pada kita", ungkap Foucault.[4] Selain Velasquez, terdapat pula sesosok putri kerajaan, Infanta Margarita, yang dikelilingi oleh dayang-dayang, anggota kerajaan, seseorang dengan tubuh kerdil, dan seekor anjing. Mereka semua tampak melekatkan pandangan matanya ke arah lukisan yang sedang dikerjakan pelukis.

Siapa sesungguhnya sosok yang sedang ditatap oleh semua orang di dalam lukisan itu? Siapakah sosok wajah di dalam kanvas Velasquez, yang tampaknya terlarang untuk kita lihat? Siapakah sosok di tengah lukisan itu?

Infanta Margarita diposisikan di tengah, namun ia tidak tampak sebagai pusatnya. Dengan demikian, Las Meninas telah menunjukkan pada kita secara tidak langsung mengenai kemungkinan terbesar sosok yang ingin diperlihatkan di dalam lukisan tersebut, dan ternyata tidak digambarkan terlalu jelas di dalam lukisan ini. Di belakang kepala Infanta, terdapat cermin dengan kerangka kayu, yang merefleksikan wajah dari, tak lain tak bukan, Raja Philip IV dan istrinya, Ratu Mariana, yang kemungkinan besar duduk di posisi yang sama seperti kita, para penonton.

Kita tidak dapat melihat apa yang sesungguhnya sedang dilukiskan di atas kanvas, begitu pula apa yang terlihat oleh para sosok di dalam lukisan, sekalipun jelas memang hal ini yang ingin ditekankan oleh Las Meninas. Ia hadir sekaligus tak hadir. Kita tidak dapat melihatnya karena kehadirannya tidak direpresentasikan secara langsung. Sebaliknya, ketidakhadiran inilah yang juga coba untuk direpresentasikan, dan direfleksikan melalui cermin di belakang kepala Infanta. Di sini, posisi tengah bergantung pada bagaimana cara penonton melihatnya. Seperti yang pernah disampaikan oleh Foucault, arti dalam lukisan ini ditentukan oleh kompleksitas antara kehadiran (apa yang dilihat) dan ketakhadiran (apa yang tak terlihat).

Lebih jauh lagi, Hall menunjukkan bagaimana posisi pusat dapat berubah. Contohnya, kita dapat mengatakan bahwa sosok pusat di dalam lukisan ini adalah Infanta, karena memang benar demikian faktanya, Infanta adalah sosok yang berada di tengah lukisan, dikelilingi oleh para sosok dayang-dayang. Namun kita juga dapat mengklaim bahwa pusat di dalam lukisan ini adalah Raja Philip dan Ratu Mariana. Cermin yang merefleksikan wajah mereka mengindikasikan demikian, selain fakta bahwa setiap sosok di dalam lukisan ini menatap balik ke arah mereka, kepada Raja Philip dan Ratu Mariana, yang dianggap lebih penting dibandingkan Infanta. Jadi, jika kita percaya pada argumen Foucault bahwa tidak pernah ada makna tunggal maupun yang bersifat final, dalam kasus lukisan ini, terdapat dua subyek, dua pusat, Infanta dan Raja Philip/Ratu Mariana. Keduanya bisa saling bertukar posisi di tengah, tergantung di mana kita menentukan

arah dan posisi kita saat melihat lukisan ini.

Jika cermin di dinding memang betul nyata, keberadaannya akan mencerminkan wajah kita, karena kita berdiri pada posisi di mana setiap sosok di dalam lukisan ini dapat melihat kita. Kita juga dapat mengambil posisi di tengah. Namun, cermin tidak merefleksikan balik apapun kepada kita. Pada titik ini, kita menyadari bahwa sosok yang dipilih Velasquez di pusat adalah penonton yang memiliki kedaulatan mutlak (the Sovereign), yang memiliki kuasa untuk menentukan dan memilih siapa atau apa yang menjadi subyek lukisannya, dan kepada siapa atau di titik apa lukisan tersebut memusatkan diri.

* * *

Sebuah panggung untuk menampilkan pertunjukkan penyanyi dangdut dibangun di belakang rumah penyelenggara sebuah pesta perayaan sunatan di sebuah kota kecil di Jawa Timur. Kemeriahan ini dipadati pengunjung, serta mereka yang merangsek maju ke depan panggung. Inul Daratista menyanyi dan menari dengan energik. Perayaannya dibuka dengan ayat Al-Qur'an: "Bismillahirohmanirrohim" (dengan nama Allah yang Maha Pengasih dan Maha Penyayang), Inul terus bernyanyi dan terus bergoyang, sementara di saat yang bersamaan mengajak ngobrol para penonton, atau mengundang dua bocah lelaki—kepada siapa lagu dangdut tersebut ditujukan—yang duduk di sebuah kursi di belakang seorang gitaris, untuk ikut berjoget. Adegan berikutnya, sebuah pertunjukkan di pesta pernikahan. Kali ini Inul bernyanyi di depan para tamu yang sedang menikmati jamuan yang disajikan, mereka adalah para penonton

dan tetangga yang datang dari desa-desa sekitar. Dari latar belakang semacam inilah Inul muncul dan menghentak skena musik Indonesia. Namanya meluncur bagaikan roket. Video CD pertunjukkannya didistribusikan ke mana saja, sekalipun faktanya ia belum pernah sekalipun memproduksi album rekaman sendiri. Dan seketika itu juga nama Inul menyaingi penyanyi-penyanyi dangdut lainnya yang sudah terlebih dahulu mapan dan populer, termasuk mereka yang dianggap lebih canggih dan elegan dibandingkan dirinya. Ya, Inul, seorang penyanyi dangdut yang meretas jalannya melalui panggung-panggung pesta perkawinan atau sunatan di desa-desa kecil. Mereka yang dianggap jauh dari panggung pertunjukkan gemerlap dengan penonton kelas atas dan berparfum mahal. Bagi banyak orang, ia mungkin hanyalah penyanyi medioker dengan latar belakang norak. Bagi MUI, Inul bukan hanya norak, melainkan gaya menarinya dianggap erotis dan cabul, dan hal ini membuatnya dianggap haram. Dan atas alasan inilah, pemerintah Kota Yogyakarta melarang Inul untuk melakukan pertunjukkan di kotanya.[5] Namun suka tidak suka, dari pertunjukkan pinggiran semacam inilah Inul melesat dan menggantikan posisi rekan penyanyi dangdut yang sudah mapan terlebih dahulu, sebuah fakta yang sulit sekali dibayangkan bisa terjadi. Dan Inul telah membuktikan bahwa ia dicintai oleh banyak orang. Frekuensi pertunjukkan Inul dengan band-band dangdut yang hanya terkenal di kalangan mereka sendiri antara lain Orkes melayu Bianglala, Orkes Melayu Multi Dangdut dan lainnya, kemungkinan akan semakin berkurang, atau malah menjadi terlupakan.

Sekarang Inul telah berhasil merambah ranah lainnya, menjadi bintang TV komersial dan manggung di stasiun TV swasta. Keluarga yang tinggal di daerah pedesaan dan sangat ingin mengundang Inul bernyanyi di pesta-pesta anak mereka atau pada perayaan-perayaan lainnya, tentu mengalami kesulitan jika ingin mengundangnya sekarang. Tiba-tiba saja Inul terpisah dari mereka. Menjadi semakin tinggi dan tak tergapai.

Posisi pusat dan pinggiran ternyata tidaklah bersifat statis dan absolut, melainkan posisi yang tak akan pernah selesai diminta untuk berkontestasi, untuk saling beralih dari satu ke yang lainnya. Seperti halnya posisi Raja Philip, Ratu Mariana, Infanta Margarita dan diri kita sendiri. Seperti era kemunculan video, kemudian parabola, diikuti TV kabel yang memungkinkan publik Indonesia untuk menonton program-program tayangan asing, semua invasi dari pinggiran ini telah memaksa TVRI untuk menerima kenyataan bahwa pihaknya tidak sanggup untuk menjadi penguasa tunggal di dalam sistem penyiaran di Indonesia. Seperti halnya situasi antara Inul Daratista dan Iis Dahlia, atau diva-diva label mayor di dunia dangdut yang merasa tersaingi dengan kehadirannya. Yang pusat ternyata sangatlah berkarat, atau dengan kata lain, begitu rentan.

18. Infrastruktur Akses: Burn Your Idol, Narasi Tentang Keterbatasan dan Jalan Untuk Memecahkannya

Pencarian materi musik baru adalah sebagian dari sebuah investasi dalam merawat kegemaran musik yang otentik dan sebagian dari hasrat terus menerus untuk memurnikan dan memperluas selera seseorang. Bagi Woto Wibowo, lebih dikenal dengan Wok the Rock, mencari materi musik baru menjadi bagian dari jadwal jalan-jalan minggunya, khususnya ketika ia masih menjadi seorang mahasiswa baru di Yogyakarta antara tahun 1994 hingga 1998. Ia juga adalah seorang teman, yang telah saya kenal selama dua puluh tahun terakhir. Bab ini bersumber dari usaha-usaha Wok untuk mendapatkan musik. Saya mengkaji jenis-jenis fasilitas publik, jasa dan beragamnya jaringan-jaringan orang dan infrastruktur media yang Wok gunakan untuk mendapatkan musik. Untuk menjelaskan tema-tema tersebut, saya kemudian mengacu kepada beberapa karya seninya.

Saya membagi bab ini menjadi tiga bagian. Bagian-bagian tersebut saling mengisi untuk menjelaskan proses pemetaan dalam etika akses terhadap materi budaya.

Bagian pertama mengkaji berbagai jenis pasar, toko-toko dan usaha penyewaan. Termasuk penjelas-an mengenai posisi Internet sebagai wahana strategis dalam mengumpulkan materi budaya. Tempat-tempat

tersebut adalah situs-situs bagi praktik ragam moda kepemilikan dalam hal tertentu—membeli, memba-jak, meminjam, menyewa, menyalin dan mengunduh. Fragmen berikut adalah perkembangan teknologi yang pesat seperti yang dialami dan dikonsumsi oleh Wok. Perkembangan tersebut beberapa di antaranya bertumpang tindih dengan konsumsi media dan pen-galaman hidup di kota yang saya miliki. Fragmen ini menawarkan sudut pandang kaleidoskopik tentang bagaimana kebutuhan informasi dan pengetahuan musik terpenuhi dan terbentuk oleh perubahan infras-truktur urban setiap hari.

Ragam jenis infrastruktur media, dijelaskan di bagian pertama, berfungsi untuk memenuhi kebutuhan materi budaya tertentu. Bagian dua adalah kumpulan cerita, yang bersandar pada memori Wok tentang majalah Hai, TVRI dan apa yang ditawarkan kampung halamannya untuk mengisi hasrat musiknya. Pembentukan diri Wok sebagai seorang penggemar dan kemudian seorang musisi, ditandai dengan batasan-batasan yang ia alami dalam menjangkau apa yang ia ingin baca, dengar dan tonton pada masa mudanya. Batasan-batasan tersebut diterjemahkan ke dalam sebuah rentangan taktik media. Di bagian ini, saya menengahkan memori media sebagai sebuah faktor penting dalam membentuk kepekaan dan apresiasi terhadap tersedianya berbagai jenis musik dan pengetahuan seni. Bagian kedua menyajikan wawasan personal ke dalam pengoperasian strategi pengumpulan materi budaya yang disampaikan di bagian pertama. Dalam kasus Wok, strategi tidak hanya berguna untuk memenuhi kebutuhan pribadi; ia juga merintis jalan

bagi pengembangan karya seninya.

Bagian tiga mengenai Burn Your Idol, sebuah proyek seni berbasis musik yang dikembangkan Wok pertama kali pada tahun 2008. Burn Your Idol digelar berkolaborasi dengan sekelompok peserta undangan. Sebuah koleksi CD khusus berdasarkan musik favorit peserta tercipta dari proyek ini. Proyek ini berangkat dari pentingnya konsumsi salinan dan bajakan dari pengalaman pribadi Wok. Bersamaan dengan gagasan salinan ilegal sebagai metode penting dalam mengakses musik, ia juga menegaskan penyalinan sebagai sebuah pengalaman kolektif dalam pengoleksian musik. Melalui proyek ini, Wok mengutak-atik ilegalitas sebagai sebuah metode ampuh untuk membagi pengetahuan. Koleksi CD tersebut dipamerkan dan digulirkan melalui galeri seni visual di Indonesia dan tempat lainnya. Proyek ini digulirkan dari satu galeri ke yang lainnya dan berperan sebagai semacam pustaka umum berjalan. Seni, dalam hal ini, adalah sebuah medan yang Wok bayangkan dalam membangun sebuah wahana berbagi musik. Pengembangan proyek ini mengisyaratkan dinamika akses terhadap materi budaya.

Bagian pertama

Infrastruktur media dan pengalaman urban setiap hari

Toko-toko bajakan

Pada tahun 1994, Wok menjadi mahasiswa di Departemen Desain Komunikasi Visual, Universitas Gadjah Mada. Ritual minggu sebagai mahasiswa baru di kota ini dimulai dengan membeli beberapa kaset

di toko-toko lokal seperti Aquarius dan Popeye—lalu melihat-lihat di toko buku Siswa Muda. Siswa Muda masih tetap berdiri di alamat yang sama. Namun tidak lagi menjual *International Herald Tribune*—koran yang pertama kali memikat Wok pada agensi berita.

Aquarius dan Siswa Muda berada di Jalan Malioboro, jalan perbelanjaan utama di kota. Popeye berada di Jalan Mataram, jalan perbelanjaan utama untuk barang-barang bajakan. Popeye menjual piringan film dan musik asli. Yang juga ternama di Popeye, adalah kaset rekaman-rekaman nyanyian burung. Kaset-kaset ini terkenal di kalangan pemelihara burung—sebuah hobi yang umum bagi laki-laki Jawa. Di antara kaset-kaset suara burung terdapat kaset *keroncong*, *ketoprak*, dan *dagelan Mataram*. Mereka adalah genre-genre yang jauh berbeda dengan selera anak muda hari ini. Wok selalu keluar dari Aquarius dan Popeye dengan tangan kosong, ia tidak cukup puas untuk menghabiskan waktu cuci mata di sana.

Di seberang Popeye, banyak kios yang menjual piringan bajakan dengan deretan yang teratur. Kios-kios bajakan mulai memenuhi jalanan sejak 2000-an awal. Sebuah meja di pinggir jalan, satu set kursi-kursi plastik, sebuah pemutar CD dan DVD, membentuk sebuah gerai temporer di mana piringan-piringan bajakan tersedia. Kios-kios tersebut adalah tempat di mana Wok banyak menghabiskan waktunya. Besar kemungkinan ia akan keluar dari salah satu kios tersebut dengan sebundel tas penuh dengan CD dan DVD.

Di kios-kios bajakan, segalanya dijual dengan harga yang lebih rendah. Itulah alasan mengapa banyak orang membeli tumpukan CD dan DVD dalam sekali

kunjungan ke sebuah kios. Bahkan ketika beberapa piringan ternyata diketahui rusak, hal tersebut dianggap sebagai risiko yang wajar. Piringan-piringan tersebut memuat segala yang tersedia di stasiun televisi dan majalah pada umumnya, atau segala yang tidak dapat dibeli dengan murah dan mudah dalam format aslinya. Pembajakan adalah sebuah praktik, yang tidak hanya menciptakan kemungkinan dalam mendapatkan produk budaya global. Ia memastikan sebuah ketersediaan produk budaya alternatif—jenis produk budaya yang tidak selalu mengikuti tren umum.

Kios-kios ini adalah sebuah suaka bagi film-film Hollywood dan Cina, film *arthouse*, yang ditayangkan atau diputar pertama kali di festival-festival film internasional, berbagai jenis sitkom, seluruh jenis dokumenter—cerita tentang seniman-seniman penting dan konser-konser musik.

Menjangkau film melalui Internet adalah hal yang tidak familiar bagi banyak orang karena tidak setiap orang memiliki pengetahuan yang dibutuhkan untuk mencari dan mengunduh materi-materi daring. Kios-kios tersebut menjadi populer karena peran mereka sebagai sebuah jalan pintas menuju akses materi budaya; ia adalah bentuk jalan pintas yang mudah dan murah.

Studi Larkin atas media dan infrastruktur di Nigeria menggagas pembajakan sebagai sebuah 'prasyarat' atas ketersediaan sumberdaya.[1] Ia menciptakan sebuah tindakan pencegahan (*pre-emptive*) di mana kebutuhan akan pengetahuan diperkirakan. Pembajakan berarti akses terhadap hal-hal yang diperkirakan tidak akan tersedia dan ia adalah bagian dari usaha untuk

membangun dan mempertimbangkan persoalan masa depan. Mengkonsumsi pembajakan dimaksudkan untuk mempelajari probabilitas yang tak diperkirakan dalam mendapatkan materi budaya dalam bentuk piringan. Beberapa kota lain barangkali memiliki gerai-gerai bajakan dengan koleksi piringan yang lebih baik daripada di Jogja. Wok sering bertandang ke Jakarta untuk proyek-proyek garapan dan kegiatan lain terkait seni sejak ia berstatus mahasiswa; pada setiap kunjungan, ia akan menyisihkan waktu untuk berbelanja DVD di Ambassador Mal atau Ratu Plaza di mana kios-kios bajakan begitu maraknya.

Seni membeli bajakan

Wok, dan pembeli reguler piringan bajakan lainnya tidak akan mengetahui orang-orang (dan jaringan) yang membajak piringan-piringan tersebut. Penjelasan mengenai identitas pembajak sebenarnya dianggap tidak begitu diperlukan. Membeli barang-barang bajakan adalah sebuah cara untuk mengakses sesuatu. Materi yang terdapat di dalam DVD jauh lebih penting dibandingkan identitas sang pembajak.

Calon-calon pembeli piringan bajakan dan pemilik kios di Jalan Mataram juga tak kurang peduli dengan kualitas material piringan tersebut. Dalam penelitiannya, Larkin[2] menjelaskan tentang estetika sumbang dari piringan bajakan. Menurut Larkin, kondisi di mana barang-barang bajakan diproduksi ulang, termasuk mekanisme distribusi mendorong estetika-estetika pembajakan yang nyata. *Noise*, citra-citra yang buram dan suara yang sumbang terdaftar sebagai jenis umum dari estetika tersebut.

Tetapi Wok tidak ingin membeli piringan yang rusak tersebut. Menurut Wok, sebuah piringan yang baik dinilai setidaknya melalui tiga kualitas—sampul, gambar dan suara. Ia bisa saja mendapatkan sebuah DVD dengan kualitas sampul, gambar dan suara yang layak. Tetapi ia agaknya akan mendapatkan piringan dengan takarir Bahasa Inggris atau Bahasa Indonesia yang keliru. Wok telah menyiapkan diri berkompromi dengan kualitas produksi piringan bajakan untuk memuaskan rasa penasarannya akan isi piringan tersebut.

Di awal 2000-an, masa saat Wok dengan gencar membeli piringan bajakan, pengunjung gerai bajakan dekat dengan kehadiran 'DVD Hong Kong' atau 'DVD Malaysia'. DVD-DVD ini lebih mahal dibandingkan DVD lainnya. DVD tersebut dibanderol dari Rp. 25,000 hingga Rp. 35,000, sedangkan DVD lainnya dijual dengan harga Rp. 6,000 hingga Rp. 10,000. Sebagai perbandingan, harga untuk seporsi makanan layak terdiri dari nasi, olahan sayuran, dan telur goreng di atasnya bernilai sekitar Rp. 4,000 hingga Rp. 5,000. Dengan demikian, piringan hitam dengan kualitas tinggi dianggap sebagai barang mewah bagi seorang mahasiswa.

Piringan-piringan mahal, bagaimanapun, bernilai wajar karena kualitas sampul, gambar dan suara yang lebih baik. Seorang penjual akan menyiapkan sebuah pemutar DVD, dilengkapi dengan seperangkat televisi supaya seorang pembeli dapat mencobakan kualitas DVD tersebut. Mereka juga menyediakan satu set kursi plastik supaya para pembeli dapat duduk nyaman sembari memilih piringan-piringan yang akan dibeli.

Sundaram memperkenalkan sebuah istilah 'pembajakan pascakolonial' untuk menjelaskan

pembajakan "yang lebih berjalan melalui jaringan lokal yang padat dari pertukaran pasar dan pertemuan tatap muka, daripada unduhan-unduhan daring pribadi."[3] Perenungan Sundaram mengenai pembajakan berfungsi dalam konteks Indonesia di mana sambungan-sambungan Internet membuatnya jadi lambat dan rumit bagi Wok untuk mengunduh materi-materi dan film yang ia sukai. Kehadiran kios-kios bajakan meringankan proses aksesibilitas.

Kriminalisasi

Pembajakan dianggap sebagai sesuatu yang ilegal dan terkriminalisasi.[4] Seturut dengan Yar, kriminalisasi pembajakan memotori kampanye-kampanye anti-bajakan, dan bersandar pada konstruksi 'pedagogi moral' yang bekerja sebagai bagian dari produksi nilai-nilai, terhubung dengan perlindungan hak kekayaan intelektual dan akumulasi modal. Sesuai dengan pandangan ini, negara Indonesia mencanangkan sebuah model moralisasi pembajakan. Proses ini melibatkan penghangusan piringan-piringan bajakan.

Yayasan Reproduksi Cipta Indonesia atau YRCI dibangun di Jakarta pada tahun 2009. Yayasan ini menjadi organisasi lokal yang bekerja untuk melawan pelanggaran hak cipta dan telah membangun hubungan yang erat dengan organisasi-organisasi internasional seperti World Intellectual Property Organization (WIPO), International Federation of Reproduction Rights Organizations (IFRRO) dan The Copyright Licensing and Administration Society of Singapore (CLASS). Sejak 2010, YRCI telah menghelat banyak seminar dan diskusi di berbagai universitas dan organisasi seni budaya di

kota-kota di Indonesia. Mereka mendatangkan pembicara tamu dari organisasi-organisasi supra-struktur internasional resmi terkait hak cipta, yang bertujuan untuk promosi dalam bahasa mereka, mengenai pentingnya hak cipta.

Polisi menjadi eksekutor atas kebijakan hak cipta resmi di ruang publik. Mereka menyerbu gerai-gerai bajakan yang berada di jalanan. Seringkali, polisi mengadakan upacara penghangusan untuk menunjukkan penegakan hukum yang keras atas pelanggaran hak cipta. Sulit tampaknya untuk mengetahui waktu serbuan polisi tersebut. Operasi-operasi penyerbuan tergantung pada kampanye anti-bajakan sewaktu-waktu, dengan pemilihan waktu yang mereka rahasiakan sendiri. Meskipun demikian, kios-kios bajakan di Jalan Mataram tetap teguh terhadap operasi-operasi semacam itu dan mereka terus berperan sebagai institusi pengetahuan tidak resmi bagi Wok. Seperti kebanyakan jalan utama di kota, kedua sisi Jalan Malioboro dan Jalan Mataram dikelilingi hotel, mal, dan kantor otoritas negara. Di depan Siswa Muda adalah gedung DPR Yogyakarta; gedung ini dapat ditempuh dengan sepuluh menit berjalan kaki dari Jalan Mataram.

Pembajakan adalah bisnis yang menguntungkan. Mereka yang hidup di kampung di balik Jalan Mataram seperti Gemblakan, Ratmakan dan Ledok Tukangan mencoba peruntungan dari kegiatan pembajakan. Beberapa dari mereka membuka warung makan yang juga digunakan sebagai kios bajakan di pinggir jalan. Beberapa lainnya mendirikan rak-rak dengan piringan bajakan untuk dijajakan di dalam gerai sayur yang sudah ada sebelumnya. Di dalam gerai tersebut juga

terdapat sebuah pojok telepon. Produk-produk asli dan palsu berada di lokasi yang sama.

Ketika saya memulai penelitian lapangan pada tahun 2012, Jalan Mataram tidak lagi menjadi rute utama bagi akses materi budaya alternatif. Nilai penting jalan tersebut kian menurun. Jumlah kunjungan Wok ke kios-kios bajakan tersebut berkurang drastis dan ia jarang mendatangi kios-kios bajakan tersebut. Ia justru mulai mengunduh musik dan film-film pada kurun waktu ini. Perkembangan teknologi komunikasi memungkinkan Wok untuk mengakses Internet dengan kapasitas lebar pita (bandwidth) yang lebih kuat dibandingkan dengan yang dulunya ia gunakan. Lebih jauh, sambungan Internet yang kencang adalah bagian dari kepemilikan teknologi pribadinya sendiri. Ia dapat bekerja dan mengunduh apapun yang ia butuhkan pada saat yang sama dari komputer pribadi rumahnya. Sebaliknya, Ia baru dapat membeli piringan asli, karena ia baru memiliki cukup uang untuk berbelanja. Namun, sekali waktu Wok akan mampir di kios-kios bajakan di Jalan Mataram jika terdapat CD atau DVD menarik.

Suatu hari pada masa penelitian lapangan, saya berjalan di sepanjang Jalan Mataram dan jalan tidak seperti biasanya, tenang. Tak ada kios-kios bajakan yang tampak buka. Saya bertanya kepada seorang pengemudi becak yang menunggu di depan Popeye, tentang apa yang telah terjadi. Terdapat rumor bahwa akan ada penyerbuan polisi. Untuk mengatasi penyerbuan, pemilik-pemilik kios memutuskan untuk menutup gerai mereka.

Meskipun demikian, sudah menjadi pengetahuan umum bahwa dampak yang dibawa polisi hanya ber-

jangka pendek. Tak lama setelah penyerbuan digelar, toko-toko biasanya akan membuka dagangannya kembali. Si pengemudi becak juga menyatakan hal yang sama. Ia berujar, "Balik saja dua hari lagi, atau minggu depan. Saya yakin toko-toko tersebut akan buka kembali." Seminggu kemudian, meskipun begitu, kios-kios itu masih tutup.

Ketika saya berjalan di sepanjang Jalan Mataram, lebih pelan dari biasanya, saya dapat melihat rak-rak kayu, bangku dan kursi plastik bertumpuk dan diletakkan di halaman depan rumah-rumah dan kantor yang berada di balik kios-kios. Pemilik rumah-rumah dan orang-orang yang bekerja di kantor tersebut tampaknya tidak keberatan halaman depan mereka digunakan untuk penyimpanan sementara dari kios-kios bajakan. Saya tidak bisa menahan diri untuk mengambil foto rak-rak, bangku dan kursi tersebut. Namun, tiba-tiba seorang juru parkir menghampiri saya dan mengatakan untuk berhenti mengambil foto. "Kamu seharusnya tidak mengambil gambar kios-kios ini. Mereka dilindungi oleh orang-orang kampung sini," ujarnya. Nilai tukar piringan bajakan barangkali mulai sirna, namun kios-kios bajakan masih tetap hadir di Jalan Mataram. Beberapa orang masih hidup dari bisnis pembajakan.

Shopping Center

Mengunjungi sebuah kios pinggir jalan yang memiliki koleksi majalah bekas apik, juga menjadi ritual minggu Wok pada tahun 1990-an. Kios ini terletak di ujung Jalan Pajeksan. Tak satupun dari kami dapat mengingat namanya ketika kami membincangkannya selama penelitian lapangan berlangsung. Kios tersebut

kini telah hilang. Ritual tersebut diakhiri Wok dengan mengitari sebuah lokasi bernama 'Shopping Center'. Seperti Popeye dan Siswa Muda yang dulu ia kunjungi setiap hari Minggu, Shopping Center juga menjadi bagian infrastruktur selera musik pribadi dan budaya populernya. Pada tahun 1990-an, Shopping Center hanya seperti pasar tradisional lainnya. Shopping Center adalah sebuah sarang kios-kios kecil dan semi-permanen yang utamanya menjual beragam materi cetak.

Mayoritas toko-toko tersebut menjual buku-buku bekas dan baru. Yang membuat Shopping Center menjadi tempat yang bernilai bagi para mahasiswa adalah ketersediaan kliping, makalah dan tesis-tesis. Lokasinya menyempil di lorong-lorong di balik toko-toko buku biasa. Para penjaga toko duduk di depan toko mereka dengan tumpukan tinggi koran-koran bekas. Mereka memotong berbagai artikel dan menyusunnya berdasarkan kategori subyek yang beragam: kecaman media, pembalakan liar, hak asasi manusia, kerusuhan dan perkelahian mahasiswa. Pada tiap kliping, mereka akan menulis nama publikasi dan tanggal terkait. Tiap kios, pun, mengembangkan sistem kategorisasi mereka sendiri.

Sumberdaya kliping koran adalah penyingkat waktu yang luar biasa bagi mahasiswa dalam usaha mereka menulis makalah-makalah. Para mahasiswa, maka, harus membayar kerja penjaga toko membolak-balik halaman koran dan majalah bekas, menggunting artikel yang tepat dan meletakkannya ke dalam kantong plastik terpisah sesuai dengan kategorinya. Siapa saja dapat menemukan makalah-makalah dan skripsi-skripsi S1

yang ditulis oleh mahasiswa dari berbagai universitas di Yogyakarta, pada rak buku di samping fotokopi buku-buku teks berbahasa Inggris. Para mahasiswa akan mencari makalah atau skripsi tertentu dari waktu ke waktu, untuk mencari inspirasi atau mempertimbangkan untuk sesederhana menyalinnya. Nama-nama mahasiswa dan logo universitas tertera pada teks sampul. Teks-teks tersebut lalu masuk ke pasar setelah melalui regulasi akademik dan dinding-dinding institusi pendidikan, yang kenyataannya penuh celah.

Jika sebuah kunjungan ke Shopping Center membawanya kepada penemuan-penemuan menarik dan harganya tidak begitu tinggi, Wok akan langsung membeli buku-buku, majalah atau artikel-artikel. Wok mendatangi Shopping Center tanpa bayangan yang pasti mengenai apa yang akan dibeli, melainkan antisipasi. Majalah-majalah berbahasa asing—*Life, Time, New Yorker, Asiaweek, Newsweek,* and *National Geographic,* komik-komik langka, atau apapun yang menarik—terdaftar dalam cita-citanya. Menjelajahi labirin Shopping Center dengan harapan menemukan hal-hal menarik, ia berjalan dengan sebuah kesiapan tertentu. Ia siap untuk menerimanya dengan keadaan apapun—dalam bentuk yang sudah terpakai; agaknya beberapa bagian halaman rusak dan robek. Tidak menjadi masalah.

Shopping Center dipindahkan ke tempatnya saat ini pada tahun 2005 yang masih dapat ditempuh dengan berjalan kaki dari lokasi lama. Lokasi baru berada lebih dekat dengan *Societet Militair* (bangunan pertunjukkan dimiliki dan dikelola oleh Yayasan Seni Yogyakarta) dan pasar Beringharjo yang dianggap nyaman bagi beberapa orang. Meskipun lokasi baru menambah kemacetan di daerah tersebut—becak, sepeda motor dan taksi yang menurunkan penumpang yang akan menonton pertunjukkan, pameran atau mendatangi pasar.

Bersamaan dengan pemindahan tersebut, Senopati dan Jogja, dua bioskop yang berada di kompleks Shopping Center, juga dirubuhkan. Di tempat awalnya, pemerintah lokal membangun sebuah museum sains, lengkap dengan wahana permainan anak-anak. Museum tersebut dinamai "Taman Pintar". Reputasi Shopping Center sebagai tempat favorit untuk mengumpulkan materi-materi intelektual masih bergaung di seberang museum yang baru dibangun dan juga menjadi satu tujuan wisata bagi keluarga dari kota-kota terdekat. Shopping Center mendiami satu blok perbelanjaan empat tingkat, yang hanya terletak di balik lokasi lamanya. Tempat tersebut terlihat lebih cerah dan luas. Tetapi susunan labirin terus menerus membingungkan para pengunjungnya. Lokasi baru Shopping Center, meskipun begitu, masih menjadi tujuan populer bagi banyak orang.

Rental

Kebutuhan akan produk budaya sejalan dengan perubahan format materi yang terdistribusikan. Liang[5] mengusulkan untuk mempertimbangkan baik 'gerak spasial' dan 'gerak teknologis' ketika memahami perubahan di dalam budaya media. Perubahan format konsumsi media melibatkan tindakan-tindakan untuk beradaptasi terhadap perangkat-perangkat baru. Ia sekaligus mensyaratkan sebuah partisipasi aktif dalam pembaharuan pengalaman urban.

Bioskop-bioskop lokal di kota jarang memutar film-

film yang Wok gemari.[6] Ia juga tidak selalu punya uang untuk menonton pertunjukan musik; dan bahkan jika ia memiliki uang untuk mendatanginya, pertunjukkan musik penting dan menarik cukup jarang ada. Pertunjukkan musik besar terakhir besar yang ia tonton adalah konser Metallica di Jakarta pada tahun 1993. Konser tersebut berujung kerusuhan di luar stadion Lebak Bulus, Jakarta, 1993.[7] Masalah dari dalam konser bergulir pada masalah yang lebih, yaitu mendapatkan izin untuk menggelar sebuah konser musik rock. Baulch[8] menegaskan, konser-konser dan festival rock nantinya harus berpegang teguh pada proses birokratis yang lebih ketat guna mendapatkan izin.[9]

Wok tidak memiliki kebiasaan menonton televisi. Ia justru cenderung bekerja dengan komputernya dalam rentang waktu yang lama. Bagian besar dari lingkup pekerjaannya berkutat pada komputer dan internet. Dalam skala yang lebih kecil, Wok mengorbitkan musik band-band punk lokal melalui label rekaman Realino—sebuah label rekaman yang ia kelola pada tahun-tahun awal di Jogja.[10] Ia mengelola pertunjukan musik punk kecil dan memproduksi beberapa zines di bawah usaha rekamannya. Bagi Wok, tak ada yang dapat mengalahkan kesenangan memutar sebuah DVD yang disewa ataupun bajakan di komputernya. Dengan cara ini ia mengatur kualitas hal-hal yang ingin ia dengar atau tonton.

Mendatangi gerai penyewaan piringan adalah salah satu pilihan hemat bagi Wok. Gerai penyewaan, pada dasarnya dijumpai di tempat-tempat populer untuk mendapatkan materi budaya alternatif sebelum masa kios-kios bajakan di kota berjaya.

Pembeli dapat menyewa baik piringan asli maupun bajakan.

'Rental' menjadi bermanfaat karena seringkali memiliki banyak pilihan piringan perangkat lunak. Wok membutuhkan serangkaian perangkat lunak untuk kerja desainnya. Lebih murah untuk menyewanya dari rental, alih-alih membeli sebuah piringan bajakan dari kios di Jalan Mataram. Sebuah rental barangkali memiliki koleksi tertentu yang tidak dimiliki kios-kios bajakan. Satu kepuasan bagi Wok, untuk bepergian ke Jalan Kaliurang, bagian utara kota, ke Studio One dan Wahana—gerai-gerai rental terbaik di kota. Studio One dan Wahana menyewakan CD musik, film, games, dan perangkat lunak komputer.

Jalan Kaliurang terletak di pusat kampus Universitas Gajah Mada yang membentang luas. Wilayah tersebut menyediakan rumah yang terjangkau bagi mahasiswa. Setiap pojok jalan dipenuhi dengan gerai-gerai dan pedagang yang memenuhi kebutuhan mahasiswa yang tinggal di lingkungan tersebut dan daerah sekitarnya.

Gerai-gerai tersebut termasuk restoran dan warung kaki lima, fotokopi, binatu, bengkel, toko alat tulis dan warung sembako.

Wok dulu tinggal di sekitar daerah Jalan Kaliurang ketika ia diterima Universitas Gajah Mada pada tahun 1994. Setahun kemudian, ia mendaftarkan dirinya di Departemen Komunikasi Visual dan Desain Institut Seni Indonesia. Ia lalu pindah ke bagian selatan kota pada akhir 1990-an. Tetapi, bahkan demikian, ia masih menggemari bepergian ke Jalan Kaliurang. Bukan ha-

nya karena Studio One dan Wahana, namun terdapat gerai-gerai peralatan mendaki, factory outlet, kafe dan gerai lain yang layak dikunjungi.

Meminjam sebuah CD dari rental dan mempelajari berbagai format media

Untuk dapat mendengar sebuah CD atau DVD yang bagus, Wok harus menjadwalkan perjalanan-perjalanan baru ke gerai-gerai bajakan dan rental. Untuk tetap mengikuti perkembangan terkini, ia mempelajari materialitas piringan—yang asli atau bajakan. Mereka cukup berbeda dari kaset. Wok melatih diri bagaimana mengunduh materi-materi dari Internet, dan menyimpannya ke dalam komputer. Salah satu dari komputer pertamanya adalah rakitan dari dua merek komputer dan perangkat keras, dari toko komputer lokal.

Wok harus mengembalikan piringan yang disewa dari rental, karena secara teknis piringan tersebut bukan miliknya. Pada praktiknya, tidak banyak terdapat perbedaan antara membeli dan meminjam piringan. Seketika CD-CD tersebut dibungkus, dibawa ke rumah, lalu disalin ke komputernya. Materi tersebut kemudian menjadi arsip-arsip pribadinya. Seluruh materi tersebut berbentuk berkas digital, dan segalanya adalah salinan dari sebuah salinan. Tingginya jumlah kunjungan ke rental akan menambah ukuran arsip tersebut. Arsip tersebut siap untuk dikompresi (*burning*) dan direproduksi dalam piringan baru di masa depan.

Wok berlatih menjadi fleksibel dengan jenis-jenis perangkat teknologis yang digunakan dalam prosesnya. Pemutar piringan merek Cina lebih disenangi karena fleksibilitas dan kemampuannya untuk memperbaiki

kecacatan piringan-piringan bajakan. Pemutar tersebut akan menghilangkan masalah *'bad disc'* yang sering ia jumpai ketika memutar piringan dari rental.

Dalam penjelasannya mengenai kondisi Original Equipment Manufacturer (OEM) di Cina, Hu (2008) mengacu pada pemutar merek Cina sebagai sebuah pemutar bajakan, yang juga dapat disebut sebagai pemutar tanpa nama. Bagi Hu[11], produksi rendah biaya, kelas dua, dan teknologi kloning harus dilihat sebagai bagian dari 'fleksibilitas taktis' negara Cina dalam memperluas kuasa tekno-globalisasi dan menguasai ceruk pasar (*niche market*) pembajakan. Keberadaan pembajakan media bergantung pada sistem produksi dari benda kloning lainnya.

Posisi pemutar-pemutar piringan ini di tengah kebijakan kebudayaan Cina saat ini bukanlah sesuatu yang mempertimbangkan pengguna. Pemutar-pemutar ini muncul dalam berbagai jenis dan merek. Seringkali sulit untuk mengingat satu merek tertentu. Karena alasan praktis, barangkali, merek-merek tersebut semuanya sesederhana mengacu pada 'Merek-merek Cina'. Saya ingat bahwa banyak orang, termasuk saya, menyebutnya dengan serupa, tetapi dalam bahasa Jawa—"Merek Cino" yang berarti merek Cina. Merek-merek Cina berbeda dari merek-merek yang lebih mapan di pasar lokal. Mereka hadir dalam sebuah frasa, yang muncul dari sebuah sistem pelabelan. Beberapa merek menciri-kan nama beberapa tempat di Cina—Shenzen, Guangzhou, Yangzhou, dan Dongguan. Ada juga sebuah merek, Ningbo Charm-Tech yang menunjukkan pentingnya sebuah tempat sebagai situs bagi industri teknologi. Nama-nama merek lain menawarkan pola pelabelan

yang dimaknai Hu sebagai parodi. Orang-orang dekat dengan Suny, yang mengingatkan kita pada sebuah merek terkenal Sony. Ada juga Elji, yang mengingatkan kita pada LG. Merek-merek Cina bekerja sebagai satu terma generik untuk memaknai kelimpahan dan nilai guna pemutar-pemutar tersebut dalam konsumsi piringan yang meroket.

Pada awal tahun 2000-an, masih lumrah untuk mendapati komputer pribadi yang tidak dilengkapi dengan fasilitas pembakar piringan. Wok membutuhkan beberapa waktu menabung untuk membeli sebuah pembakar piringan, dan sebuah pemutar CD, untuk komputernya. Sama halnya dengan perihal USB *stick*. Karena ia tidak dapat membelinya, lalu ia meminjamnya dari seorang teman. Sebuah piringan keras portabel adalah benda yang paling mahal untuk komputernya dan ia membutuhkan waktu yang lama menabung untuk membelinya. Ia menghabiskan ruang piringan keras portabel pertamanya cukup cepat karena besarnya jumlah berkas digital yang ia miliki. Kepemilikan piringan keras tersebut menunjukkan sebuah keharusan mendesak untuk mengelola materi yang berlimpah, terakumulasi dari rental. Senada dengan hal ini, ia juga mempelajari apa yang akan dilakukan ketika perangkat keras tersebut aus.

Ketika saya memulai riset ini, saya membayangkan bahwa usaha rental merosot—beriringan dengan perkembangan pesat kanal-kanal daring untuk mengunduh perangkat lunak dan materi audio-visual. Pada kenyataannya usaha ini masih kokoh.

Saya melihat orang-orang keluar masuk Studio Wahana. Saya melihat beberapa orang duduk di sebuah

bangku dan dengan tekun melihat-lihat katalog yang tersedia. Katalog tersebut memuat sebuah kompilasi sampul piringan berdasarkan sebuah kategori tertentu dan dijadikan satu dengan sebuah klip kertas. Di samping katalog cetak, di sana terdapat sebuah komputer yang bisa digunakan pembeli untuk melihat-lihat katalog. Program komputer atau piringan game disewakan senilai Rp. 2,000.[12] Piringan audio juga disewakan dengan harga yang sama. Harga sewa tidak banyak berubah sejak awal 2000-an. Namun hari ini nilai yang sama setara dengan harga yang harus dibayar seseorang untuk memarkir sepeda motor di pinggir jalan.

Seorang penjaga toko sedang duduk di balik meja kasir dan sebuah komputer. Di rak dinding terdapat katalog musik, film, game, dan program komputer. Di sana juga terdapat beberapa rak untuk memajang sampul-sampul piringan yang siap untuk disewakan. Di beberapa bagian rak terdapat catatan informasi dari pemilik rental dialamatkan ke pengunjung. Catatan tersebut dilaminasi dan berbunyi "Dapatkan DVD film asli hanya di Studio One".

Studio One mengembangkan sayapnya sejak awal 2000-an. Toko tersebut masih bertempat di gedung lamanya, namun juga mendiami sebuah ruang di sampingnya untuk menjual beragam komputer, dan produk audio-visual. Bisnis rental dapat bertahan karena menyesuaikan diri dengan perkembangan budaya digital. Studio One memperlebar bisnis mereka dengan mengecer aksesoris komputer. Contohnya, sarung piringan, sarung ponsel, earphone, peralatan pembersih piringan diletakkan bersebelahan dengan rak-rak den-

gan susunan rapi piringan musik dan film. Mereka juga menunjukkan sebuah kontinuitas konsumsi media digital di antara komputer dan ponsel.

Wok pun telah lama pensiun dari kunjungan-kunjungan ke Studio One dan gerai-gerai rental lainnya. Alasannya sama dengan mengapa ia tidak lagi sering mendatangi kios-kios bajakan. Ia justru menggunakan berbagai wahana daring untuk mendapatkan ragam musik dan membaginya melalui medium berikut—Napster, Myspace, YouTube, Last FM, dan SoundCloud. Belakangan ini Wok merasa puas dengan berlangganan layanan premium Spotify.[13] Layanan tersebut memudahkan dirinya untuk mendengar siaran langsung dan mengunduh musik kegemarannya ke dalam komputer dan ponsel. Terlebih, Spotify premium memungkinkan dirinya untuk memainkan musik tanpa gangguan iklan.

Warnet

Sebuah *warnet* pada akhir 1990-an, adalah tempat yang ideal bagi Wok untuk mendapatkan pengetahuan musik. Di masa awal Internet, ketika sambungan Internet dianggap mewah, sebuah *warnet*, singkatan dari *warung Internet*, atau sebuah gerai Internet, adalah tempat yang dapat diandalkan untuk mengakses internet. Berada di pojok warnet, untuk menjangkau kanal alternatif di mana materi-materi terlarang dengan mudah dapat diakses, kemudian memberikan sebuah makna akan kebebasan.[14] Banyak hal yang dapat dipelajari di *warnet*—seperti menggunakan akun email dan menggali informasi melalui mesin pencari. Wok terkadang mendatangi *warnet* dengan sebuah tujuan jelas tentang apa yang akan dicarinya.

Di kesempatan lain, ia tidak memiliki sebuah rencana. Ia hanya menghabiskan berjam-jam di warnet untuk berselancar atau merumpi di *Yahoo Messenger*.

Banyak akademisi telah mengakui pentingnya peran Internet dalam pembentukan dinamika masyarakat Indonesia. Sebuah *warnet*, menurut Lim, adalah sebuah'zona bebas".[15] Ia adalah tempat yang memberikan pengalaman laku yang melampaui kendali negara. Selama masa Order baru, seperti yang dikemukakan Hill dan Sen[16], Internet adalah sumber di mana berita dan informasi tanpa sensor dapat ditemui, dan ia kemudian menjadi medium yang subur untuk mengembangkan sebuah pergerakan besar melawan pemerintah Orde Baru. Bukan sesuatu yang mengherankan untuk menyadari bahwa dalam konteks Jogja, kampus adalah wilayah di mana generasi pertama *warnet* terbentuk. Berbagai kelompok mahasiswa di kampus menggunakan Internet untuk memobilisasi gerakan mereka melawan pemerintahan Suharto.

Kebutuhan untuk mendatangi warnet menandai pesatnya permintaan akses yang tidak hanya terbatas pada materi-materi budaya. Permintaan tersebut namun demikian, juga berpusat pada perolehan sebuah tempat, ruang berkumpul yang menjembatani akses yang lebih mudah bagi materi-materi budaya.

Untuk mendapatkan keuntungan lebih, beberapa rental komputer beralih menjadi *warnet*. Kemungkinan untuk mengakses Internet meningkat dengan semakin luasnya kemudahan Wi-Fi dari waktu ke waktu. Menurut Wok, bekerja di rumah terasa lebih nyaman, dilengkapi dengan sambungan Wi-Fi berkecepatan tinggi, daripada bekerja di sebuah warnet. Ketika ia

mulai menghasilkan cukup uang, berlangganan jasa internet adalah salah satu hal utama yang ia usahakan.

Di sepanjang penelitian saya, warnet-warnet seringkali tampak terancam dengan kemajuan teknologis baru dengan kemudahan akses Internet yang lebih. Alih-alih sirna, pun, warnet tetap beradaptasi dan memikat perhatian banyak pengunjung.

Banyak warnet yang menyediakan sambungan yang lebih kencang dan sebuah tampilan baru dengan renovasi total, memberikan suasana yang lebih nyaman bagi pengunjung. Generasi baru pengunjung warnet datang dengan tujuan yang lebih beragam—untuk mendapatkan sebuah ruang kerja yang nyaman, yang memungkinkan distraksi penuh kenyamanan seperti menonton video musik dari YouTube, menggunakan Facebook atau Twitter, dan mengakses ribuan data, terbentang dari film, musik, materi bacaan, tersedia di tiap komputer, sembari mengudap makanan yang dipesan melalui kasir. Seluruh layanan ini berlangsung di ruangan berpendingin udara, yang membuatnya lebih menyenangkan.

Beberapa *warnet* tentu saja mendapatkan kesohoran karena posisi mereka sebagai tempat-tempat untuk mendapatkan salinan sesuatu yang agaknya dibutuhkan seseorang. Dalam satu kunjungan ke Net City, sebuah warnet terletak di Universitas Sunan Kalijaga, sebagai contoh, komputer yang saya gunakan menampilkan map-map data disusun dengan kategorisasi sebagai berikut:

> 1) Serial Asia; 2) Serial TV; 3) Box office; 4) Anime; 5) Film Indonesia; 6) Film Asian; 7) Film Bollywood; 8) Film Animasi; 9) Film 3D; 10) Film klasik; 11) Dokumenter and edukasi; 12) Video clip; 13) FLAC; 14) MP3 Indonesia; 15) MP3; 16) Materi Bacaan; 17) Driver; 18) Freeware; 19) Games PSP; 20) Games console; 21) Games PC HD; 22) Games PC mini; 23) Image n wallpaper.

Di komputer tersebut saya juga menemukan sebuah map berjudul "Skripsi", berasal dari bahasa Belanda, *skriptie*, yang berarti skripsi. Map tersebut memuat sebuah kompilasi skripsi dan disertasi, ditulis oleh mahasiswa/i dari beragam universitas di Jogja yang menggunakan komputer-komputer di *warnet* tersebut untuk menulis tulisan akademis mereka. Sebuah aspek yang ditekankan oleh *warnet* adalah mengusahakan kelestariannya adalah perubahan bentuk dari sebuah layanan internet umum menjadi sebuah sumber andalan atas materi pengetahuan. Di saat yang sama, materi pengetahuan diperlakukan sebagai semacam gimik untuk memikat lebih banyak pengunjung.

Bagian Kedua
Memori, taktik media dan pembentukan fan musik

Temu Kangen Majalah Hai

Pada tahun 2007, Wok diundang untuk menjadi narasumber dan menyajikan satu esai pada sebuah acara yang dikenal dengan *Temu Kangen Majalah Hai*. Acara tersebut dikelola oleh majalah Hai—sebuah majalah budaya populer untuk remaja berbahasa Indonesia. Muatan majalah tersebut dirancang sebagai suguhan bagi pembaca laki-laki muda. Meskipun demikian, ulasan musik, film, dan serial televisi, termasuk artikel mengenai kehidupan sekolah menengah, menja-

di daya tarik bagi pembaca yang lebih luas, melampaui pemirsa remaja laki-laki. Baulch[17] menjelaskan Hai sebagai sebuah referensi penting bagi wacana musik yang memberi pencerahan bagi cikal bakal skena *reggae*, *punk*, dan *death metal* di Bali. Wok menggemari majalah tersebut karena menyuguhkan kebutuhannya akan informasi mengenai musik rock. Wok menyukai beragam jenis musik, tetapi ia selalu luluh pada *heavy metal*. Muatan majalah Hai sebagian besar berpusat pada *heavy metal*.

"*Temu*" berarti bertemu atau berkumpul. "Kangen" adalah sebuah kata yang mengungkapkan sebuah "kerinduan akan perjumpaan" atau "merindukan" seseorang atau sesuatu. Esai Wok merujuk pada sebuah bentuk kerinduan dan harapan yang sangat-sangat. "*Temu*" dan "*Kangen*" adalah sebuah gabungan dari dua kata yang tampaknya diselesaikan dengan sebuah reuni. Acara *Temu Kangen* dianggap sebagai sebuah perjumpaan reuni yang dihadiri oleh pembaca Hai dari generasi yang berbeda, di mana beragam memori, pendapat dan makna atas majalah tersebut menjadi tampak. *Temu Kangen* adalah pertemuan orang-orang yang berbagi tingkat literasi yang sama atas majalah Hai.

Esai Wok menjadi fundamental karena ia berbicara tentang infrastruktur media pada masa Orde Baru, masa ketika ia lahir dan besar. Ketika mendiskusikan infrastruktur media pada masa tersebut, esai Wok menjabarkan batasan akses media yang ia alami, termasuk taktik yang dikembangkan untuk mengatasinya. Pengembangan taktik tersebut dibangun di atas gagasan untuk merawat ketertarikannya dengan musik dan budaya visual. Di bagian selanjutnya, saya akan

menjelaskan dukungan keluarga terhadap kegemaran yang ia dengar, lihat dan lakukan.

Paragraf pertama esai tersebut menjelaskan hubungan antara musik dan remaja lelaki secara khusus. Potongan paragraf yang menceritakan tentang musik dan masa muda Wok sekaligus stereotip remaja laki-laki yang bermain musik. Ia menuliskan:

> "Musik bagi remaja khususnya pria adalah sebuah identitas, selain sebagai atribut personal juga menjadi alat bersosialisasi dan ekspresi diri. Yang membedakan dunia musik dengan hobi khas remaja pria yang lain seperti sepakbola, basket, balap motor, dll adalah adanya gaya hidup yang dibawa serta oleh band atau musisi yang menciptakannya. Dunia musik memproduksi budaya nge-band (profesi: memainkan dan menciptakan lagu), fashion (gaya berbusana yang mencitrakan genre musik), pesan (media ekspresi pemikiran dan sikap dan berkaitan erat dengan bidang bahasa dan menulis), komunitas bahkan ekonomi (penjualan rekaman dan merchandise). Singkat kata, musik mengakomodasi banyak hal yang dibutuhkan oleh seorang remaja. Belum lagi adanya stereotype bahwa cewek lebih menggemari cowok yang jago maen gitar daripada juara karate! ;-p"

Paragraf kedua berkaca pada infrastruktur yang ada, yang menjadi sandaran bagi akses musiknya. Ketika TVRI hanya menyiarkan berita mengenai musik lokal periode Orde Baru, media bajakan memperluas cakrawala pengetahuan konsumen. Wok menjelaskan bahwa pra-kondisi untuk pembajakan adalah pembatasan yang disebabkan oleh infrastruktur yang ada. Ia berbicara mengenai TVRI sebagai stasiun televisi yang berkuasa, yang ternyata dianggap tidak cukup

menyampaikan pengetahuan audiovisual yang dibutuhkan remaja seperti Wok dan teman-temannya. Namun tak ada pilihan lain selain TVRI. Ketika tulisan ini dibuat, ranah televisi di Indonesia telah jauh berubah.[18] Perkembangan tersebut telah merubah budaya layar Wok, artinya kini ia telah dapat menyantap materi budaya yang melimpah dari banyak kanal. Ariel Heryanto (2014) merujuk 'budaya layar' sebagai wacana yang berpusat pada film. Ketika cerita Wok menunjukkan antusiasmenya pada film, cerita tersebut juga menerangkan definisi 'layar' yang terus maju. Definisi layar berkembang mengikuti perkembangan materi dari sebuah produk budaya. Dalam kasus Wok, sebuah layar dapat bermakna layar bioskop. Ia juga dapat berarti televisi, komputer, laptop dan juga ponsel.

Di masa ketika televisi menjadi beragam dan menarik luar biasa, menawarkan sebuah aneka program, TVRI—sebagai stasiun pemerintah—menjadi sangat membosankan bagi penonton. Meskipun pembatasan hadir, di dalam esai Wok, TVRI disituasikan sebagai sebuah titik acuan penting yang mendidik taktik perkembangan medianya di masa depan. TVRI berperan sebagai sebuah mukadimah bagi penghargaannya atas materi cetak. Paragraf tersebut berbunyi:

> "Hal utama yang menunjang budaya musik ini adalah produksi rekaman dan media informasi. Sebelum diberlakukan rekaman yang berlisensi pada tahun 1987, pasar rekaman musik di negeri ini memiliki puluhan bahkan ratusan distributor kaset bajakan yang menerbitkan berbagai macam jenis musik dan tidak tergantung oleh tangga lagu dunia. Artinya, stok dan koleksi rilisan rekaman sangat terjangkau dan mudah didapatkan. Lain halnya dengan media informasi pada masa itu. Satu-satunya televisi yang ada adalah TVRI yang hampir 80% hanya menampilkan informasi tentang berita musik lokal. Media cetak lebih mulia karena memiliki porsi berita musik dunia lebih banyak."

Pada paragraf berikutnya, Wok lebih jauh berpanjang lebar pada tingkat keterbatasan TVRI dan membandingkannya dengan situasi yang dihadapi anak muda selama tahun 1970-an. Di tengah dominasi TVRI, Wok berbicara mengenai keberadaan Aktuil, yang mampu membawa perubahan dengan terbukanya pengetahuan global. Aktuil adalah sebuah majalah populer anak muda yang menerbitkan berita dan informasi mengenai seni dan musik. Baulch[19] menulis tentang peran aktuil sebagai arketip sebuah ruang, di mana musik rock dan beragam warisan anak muda di dalam persimpangan sejarah revolusi Indonesia, komoditas budaya dan mobilitas sosial bertemu. Wok tidak memiliki memori mengenai Aktuil. Ia belum lahir ketika majalah tersebut hadir, dan ketika ia memulai menumbuhkan rasa penasarannya pada musik, Aktuil tidak lagi diterbitkan. Pengetahuannya mengenai musik berasal dari apa yang ia baca dan memori orang-orang lain. Menurut Wok, salah satu fungsi penting dari majalah masa itu adalah menggelar pertunjukkan musik dan membawa musisi papan atas untuk pentas di Jakarta. Paragraf tersebut berbunyi:

> "Beruntunglah remaja yang mengenyam era 70-an karena memiliki majalah musik Aktuil yang benar-benar aktuil! Ulasan musik dan info gossipnya pun tidak terbatas pada band atau musisi besar saja. Bahkan mereka juga menerbitkan album kompilasi dalam

format kaset dan berbagai macam bonus mulai dari stiker, poster sampai mengundang Deep Purple main di Jakarta! Bukan mustahil majalah ini menjadi kitab suci penggemar musik di Indonesia."

Aktuil berhenti terbit pada tahun 1984— mengecewakan bagi banyak orang, dan di sini Wok juga menggambarkan rasa dukanya tentang hal tersebut. Tulisannya menjelaskan bahwa Aktuil mampu membuat lingkup musik di Indonesia menjadi lebih hidup dan layak. Paragraf terakhir dari tulisannya mendapuk majalah Hai sebagai pengganti yang pantas bagi Aktuil di medan penulisan musik dan budaya populer. Ia menggambarkan Hai sebagai sebuah sumbangsih agung bagi mediascape Indonesia dan berbanding terbalik dengan TV. Pada paragraf ini Wok – seorang Katolik membandingkan Hai dengan Injil. Paragraf tersebut berbunyi:

"Sayang sekali pamor dan konten majalah ini menurun pada tahun 1976 dan berangsur mati total di tahun 1986. Majalah remaja satu-satunya yang mampu mengakomodasi kebutuhan remaja pria adalah majalah Hai! yang merupakan kelanjutan dari majalah Midi yang tutup usia. Majalah Hai! mempunyai materi isi yang mewakili remaja pria. Artikel tentang musik tentunya juga memiliki porsi yang cukup banyak meskipun tidak sehebat majalah Aktuil. Bagi anak muda kelas menengah ke bawah dan yang tinggal di kota kabupaten pada era 80-an, hanya majalah Hai! yang bisa memberikan informasi tentang musik dunia. Musik Hai!, Mini Metal, Buku Suci Heavy Metal, Haiklip dan wawancara langsung dengan Sepultura, Sonic Youth atau Metallica adalah ayat-ayat suci yang wajib dibaca dan Pesta Pelajar Hai! adalah perayaan ekaristi yang tidak bisa dilewatkan!"

Membeli majalah Hai menjadi sebuah kebutuhan signifikan bagi penggemar musik pada tahun 1990-an. Majalah tersebut adalah bagian dari memori Wok sebagai seorang penggemar musik. Paragraf terakhir dari esainya menjelaskan bagaimana musik menjadi pusat bagi kehidupannya sebagai seorang penggemar musik.

"Rilisan Rockshot, ratusan poster karton, puluhan gelang logam, jeans super ketat, t-shirt Nuclear Assault berbahan cat minyak, kliwir rambut yang menjuntai mengikuti tulang belakang, sepatu kets Eagle, kalung rantai berliontin pentagram, Mini Metal Hai! dan hari selasa adalah ibadah! Beginilah dunia remaja headbanger era 80-an di kota kabupaten."

Bepergian, titip dan kemudahan lainnya untuk mengakses banyak hal

Wok lahir dan dibesarkan di Madiun, sebuah kota kecil, terletak sekitar 180 kilometer ke timur dari kota Yogyakarta. Yogyakarta adalah salah satu tujuan utama anak muda Indonesia untuk mengenyam pendidikan tinggi dan Wok adalah salah satu dari banyak mahasiswa yang pindah ke Yogyakarta untuk belajar. Di bagian selanjutnya, di dalam sebuah esai yang ia tulis sebagai bagian dari persyaratan aplikasi residensi di Rijksakademie van Beeldende Kunsten di Amsterdam, pada tahun 2013, Wok menjelaskan kampung halamannya, Madiun, sebagai sebuah 'kota transit.'

Rijksakademie adalah sebuah akademi seni maju terletak di Amsterdam. Sebagian dari reputasinya dibangun dengan mengembangkan sebuah wahana residensi bergengsi untuk eksperimen studio, riset dan produksi. Lokasi Rijksakademie berada di Belanda, didukung

oleh jaringan kurator, museum dan institusi-institusi budaya, dalam pengelolaan program residensi telah menarik banyak perhatian seniman-seniman dari segala penjuru dunia untuk berpartisipasi. Residensi ini memiliki proses masuk yang ketat. Wok adalah salah seorang seniman yang berusaha untuk lolos dalam proses seleksi yang kompetitif.

Menjadi seniman residensi di Rijksakademie akan menjadi batu loncatan luar biasa bagi karir artistik Wok. Residensi berarti bertambahnya mobilitas sosial, visibilitas profesi, dan juga akan berdampak pada cara ia mengakses musik. Residensi-residensi di institusi bergengsi semacam itu menyorot hubungan antara bepergian dan akses. Pada awal tahun 2013, Wok meminta saya untuk memberikan komentar pada esai dan pernyataan diri yang ditulis untuk pendaftaran residensi di Rijksakademi. Ini kedua kalinya ia mendaftar program residensi tersebut, dan pada dua kesempatan tersebut, ia tak kunjung berhasil. Esai Wok menarasikan bagaimana memori menyediakan nuansa tentang bagaimana kebutuhan akan pengetahuan musik dapat terpenuhi. Narasi tersebut berbicara tentang pindah ke kota lain, yang menjanjikan kehidupan yang lebih baik dengan adanya mobilitas dan kesempatan-kesempatan baru. Juga termasuk penjelasan mengenai bagaimana peran agen distribusi majalah milik bapaknya sebagai bentuk awal infrastruktur media yang mendukung kebutuhannya akan berita-berita tentang musik.

Penjelasan mengenai kampung halaman pada esainya menunjukkan pengamatan dirinya mengenai mobilitas antar-kota dan antar-provinsi, aliran budaya, dan bagaimana ia merubah lanskap budaya pemuda

yang tinggal di Madiun. Wok menulis:

> Kendaraan dari berbagai kota di provinsi Jawa Timur akan melewati Madiun untuk mencapai kota-kota lain di provinsi Jawa Tengah dan Jawa Barat. Sama halnya dengan orang-orang yang tinggal di Jakarta dan kota-kota lain di bagian tengah pulau Jawa akan melewati Madiun untuk mencapai kota-kota lainnya di provinsi Jawa Timur, Bali dan pulau-pulau lain di bagian Timur Indonesia. Aliran kendaraan dan orang-orang diikuti oleh aliran pertukaran produk budaya dan distribusinya dari kota-kota besar di Jawa Barat (Bandung, Jakarta), Jawa Tengah (Yogyakarta, Solo, Semarang) dan Jawa Timur (Malang, Surabaya). Madiun, kemudian, menjadi pusat budaya modern bagi kota-kota kecil dan desa-desa di sekitarnya. Setiap hari Sabtu, anak muda dari kota-kota dan desa-desa ini akan bertandang ke Madiun untuk mencari hiburan atau barang-barang untuk dibeli.

Rumah keluarganya di Madiun berfungsi ganda sebagai sebuah kantor untuk agen majalah dan koran. Rumahnya juga sering mencium bau edisi-edisi berbagai koran dan majalah yang baru saja diantarkan. Agen distribusi majalah dan koran yang dijalankan bapaknya berfungsi sebagai sebuah infrastruktur publik bagi orang-orang Madiun. Memiliki seorang bapak yang menjadi *agen majalah*, berarti memiliki kesempatan untuk mendapatkan informasi terkini mengenai budaya populer lebih cepat daripada orang lainnya. Di bagian lain tulisannya di dalam aplikasi Rijksakademi, ia menerangkan bagaimana agen distribusi berperan sebagai sebuah infrastruktur budaya domestik:

> "Pekerjaan bapak saya sebagai seorang distributor berbagai majalah dan koran nasional, dari majalah

> anak muda, majalah musik, majalah gaya hidup bagi laki-laki dan perempuan, majalah anak-anak, majalah berita dan politik, majalah sains dan teknologi, komik-komik dari negara Eropa, majalah lokal dari Semarang dan Surabaya, memudahkan saya untuk mengingat jadwal penerbitan seluruh publikasi-publikasi ini dan jadwal datangnya. Sebagai seorang agen distribusi, bapak saya akan mendapatkan majalah dan koran gratis. Tidak hanya kesempatan mengumpulkan majalah-majalah tersebut, gratis, dengan cuma-cuma, saya juga membacanya sebelum publikasi-publikasi itu disalurkan. Kemungkinan ini menyediakan saya kesempatan untuk mendapatkan informasi terbaru dan mengikuti perkembangan budaya populer dari luar negeri yang nantinya akan memberi saya pencerahan luar biasa."

Aplikasi residensi Wok, mengungkap memorinya tentang dukungan keluarga atas praktik menggambarnya. Menggambar adalah salah satunya, di antara hal yang lainnya, yang membuat dirinya unik dibandingkan teman-temannya. Tidak hanya karena ia menggambar dengan baik, tetapi juga subyek yang digambar berbeda dari yang teman-temannya akan gambar. Di saat temannya hampir seragam memilih untuk menggambar estetika standar dari *mooi Indië*—lanskap, gunung-gunung, dan sawah yang tenang[20], Wok dengan penuh percaya dirinya menggambar segala macam hal. Wok memilih untuk meniru citra kesukaannya dari majalah yang ia baca di rumah—beragam jenis Zombie, robot, dan bintang seperti David Lee Roth. Gambar-gambar Wok adalah reproduksi akurat dari citra-citra yang ia tiru. Kemampuannya untuk meniru dengan persis dari majalah menarik perhatian dan kekaguman dari anggota keluarga dan

tetangganya. Bapaknya juga mengecat satu sisi dinding rumah dengan warna hitam sebagai ruang bebas bagi Wok untuk menggambar apapun yang ia senangi. Wok akan menghabiskan berjam-jam menggambar di dinding dengan kapur beraneka warna.

Di bagian lain rumahnya, dinding-dinding kamar Wok dipenuhi dengan poster-poster musisi favoritnya. Sebagiannya termasuk poster Duran-Duran dan Motley Crue. Saudara lelakinya memperkenalkan mereka ketik Wok berusia 8 tahun. Wok menyenangi mereka, dan ia akan memohon pada saudaranya tersebut untuk meminjamkan kaset-kaset musisi tersebut. Meskipun demikian, di banyak kesempatan, saudaranya itu tak akan memperbolehkan Wok meminjam kaset-kaset berharga tersebut. Wok mulai menabung untuk membeli sebuah kaset tertentu, dari sumberdaya apapun yang ia miliki, tetapi utamanya berasal dari uang saku yang diberikan orang tuanya. Ketika ia sedikit lebih besar nantinya, Wok mulai belajar bagaimana menduplikasi kaset tersebut. Ia seringkali memilih menggunakan uang tabungannya untuk membeli kaset kosong untuk menyalin kaset-kaset. Panarec dan Sunny adalah merek kaset kosong yang lebih disukai daripada BASF dan TDK karena mereka lebih murah.

Pada aplikasi Rijksakademienya, Wok menulis betapa seringnya ia melihat koleksi poster di kamarnya, dan membayangkan aspek apa, gaya apa, dari kostum musisi yang dapat ia tiru bagi dandanannya sendiri. Ia membuat sketsa pada sebuah kertas, sepotong kaos atau celana panjang dengan jahitan yang tidak biasanya. Ibunya akan membawanya ke tukang jahit, membantunya mewujudkan dandanan ala seniman

yang inginkan. Wok seringkali bermimpi bepergian ke kota-kota besar, di mana rilisan kaset dan majalah dapat ditemukan dengan mudah.

Wok melihat Yogyakarta sebagai kota penuh keajaiban: baginya Yogyakarta adalah sebuah kota yang menyediakan kekayaan akan hal-hal baru. Pengalaman yang sama dengan anak-anak muda yang menggerombol ke Madiun setiap minggunya dari daerah pinggiran dan desa sekitarnya. Kota-kota lain, tempat-tempat yang relatif terisolasi, seringkali menjadi tempat dimana peredaran produk-produk budaya terpusat. Pentingnya majalah sebagai bagian infrastruktur pengetahuan budaya musik terbuktikan dari praktik Wok yang meminta temannya untuk membawakan majalah-majalah asing balik ke Indonesia. Ini adalah bagian dari usahanya untuk mengatasi tidak mampunya ia bepergian untuk mendapatkan majalah-majalah tersebut.

Dalam dua perjalanan saya ke luar negeri, Wok meminta saya untuk membelikannya beberapa eksemplar majalah *Colors*. Pada dua kesempatan tersebut saya akan meninggalkan Belanda menuju Indonesia: pada tahun 2008 ketika saya menyelesaikan studi pasca sarjana di Amsterdam dan nantinya ketika saya menyelesaikan tahun pertama saya program studi doktoral saya dan saya baru saja akan berangkat melaksanakan riset lapangan dan cuti hamil. Di kesempatan-kesempatan itu saya tidak berhasil membelikannya majalah. Saya tidak bisa menemukannya pada tahun 2008, atau barangkali saya tidak mencarinya dengan cukup ulet. Saya membelikannya sesuatu ketika saya kembali ke Yogyakarta dari Leiden pada tahun 2012. Itu pun bukan

Colors, tetapi majalah lain bernama *Elephant*.

Pada dua kesempatan yang sama, Wok cenderung tidak begitu jelas dengan permintaannya. Sebagai contoh, Ia tidak mengungkapkan dengan jelas majalah-majalah apa yang ingin saya belikan untuknya. Ia juga tidak meminta saya untuk membawakan *oleh-oleh*. Oleh-oleh biasanya merujuk ke pada barang-barang yang dibawa seseorang setelah ia kembali dari sebuah perjalanan. Oleh-oleh dibagikan kepada anggota keluarga tertentu, tetangga dan teman-teman. Ketika menerima oleh-oleh, rasa syukur akan tergambar. Pembelian oleh-oleh dimulai dengan membuat daftar orang-orang yang akan mendapatkan persembahan oleh-oleh. Daftar nama-nama tersebut menunjukkan siapa yang kita ingat. Menjadi subyek yang diingat menyiratkan rasa terima kasih kepada orang yang mengingat.

Pada kasus Wok, Ia menggunakan istilah titip. Menurut Kamus Besar Bahasa Indonesia (KBBI), makna titip berlapis tiga. Dalam makna pertama, ia berarti 'meletakkan sesuatu di tempat khusus untuk dijaga dan diberikan kepada orang lain.' Pada makna yang kedua, titip berarti 'mempercayakan seseorang dengan sesuatu atau benda-benda yang yang berharga'. Pada makna yang ketiga, ia berarti 'memberikan konsinyasi sesuatu pada suatu tempat untuk diperjualbelikan.'

Cara Wok menggunakan kata titip yang diujarkan kepada saya, tampaknya tidak cocok dengan makna apapun yang diterangkan di dalam kamus. Majalah-majalah asing telah diposisikan sebagai sesuatu yang tidak begitu dapat dijangkau di toko-toko buku lokal Indonesia. Apa yang dilakukan Wok adalah mem-

bangun infrastruktur, dalam hal ini, jaringan pertemanan yang memungkinkan dirinya untuk mengakses benda-benda yang sebaliknya tidak dapat dijangkau.

Meskipun kenyataan titip di sini bermakna saya membelikan dirinya majalah tersebut, Wok tidak mengganti uang yang saya gunakan. Ketika saya memberikan majalah tersebut, ia diberikan sebagai semacam kado. Sebuah kado, atau hadiah dalam bahasa Indonesia, adalah kata yang juga digunakan untuk menjelaskan oleh-oleh. Tidak ada kepastian bahwa seseorang akan mendapatkan uang pengganti ketika memberikan benda-benda yang diminta, kecuali ia diterangkan sebelumnya oleh sang penerima. Titip, maka, terkadang dianggap sebagai beban. Ia adalah keadaan yang membuat seseorang menjadi bertanggung jawab atas sesuatu atau menyediakan sesuatu. Saya membelikannya majalah terlepas ia akan membayar kembali ataupun tidak.

Dalam pengalaman saya, ia adalah keadaan di mana saya menjadi bertanggungjawab atas ketersediaan majalah tersebut diperuntukkan bagi Wok. Tanggungjawab semacam ini menyiratkan kepercayaan. Ia mempercayai saya untuk membeli Sebuah majalah. Majalah tersebut menjadi lebih penting daripada isinya; tetapi menjadi sebuah alat untuk menguji apakah ia dapat mempercayai saya atau tidak. Hal tersebut juga sesuatu yang bernilai bagi Wok. Kepercayaan seperti itu—seperti yang tersiratkan melalui titip-barangkali terlukiskan dalam frasa yang terkenal dari salah satu proklamator, Soekarno, *Kutitipkan negeri ini kepadamu*. Bentuk kepercayaan ini mensyaratkan rasa bangga; sebuah prestasi ketika berhasil mencapai salah satu

tujuan.

Menggantungkan diri pada jaringan pertemanan sebagai infrastruktur meletakkan Wok pada sebuah posisi di mana ia harus memperlihatkan penerimaan atas benda-benda yang telah disediakan bagi dirinya, bahkan ketika benda-benda tersebut bukanlah yang ia inginkan. Ketika saya datang dengan majalah yang bukan ia inginkan, ia tidak protes. Saya menyerahkan majalah Elephant kepadanya, dan ia menyambutnya. Saya melihat Colors tergeletak di meja makan kantor Kunci, juga ruang yang Wok tempati. Ketika saya bertanya dari mana ia mendapatkannya, ia menjawab, dikasih teman. Lalu saya bertanya apakah ia menyukai majalah yang saya bawa. Ia membalas, "Oh ya, aku suka banget. Elephant majalah apik." Majalah yang saya berikan menjadi sebuah kontribusi kecil bagi sumberdaya Wok.

Bagian Tiga

Burn Your Idol: Merekam kisah-kisah para penggemar

Nama proyek Burn Your Idol berasal dari Kill Yr Idols, sebuah EP dari band rock Amerika, Sonic Youth, yang dirilis pada tahun 1983. Ia juga mengacu pada '*burning*', sebuah teknik umum untuk mereproduksi materi musik dari sebuah cakram ke cakram kosong lainnya menggunakan seperangkat teknologi pengganda. Proyek tersebut menggunakan tindakan menyalin sebagai pintu masuk untuk membicarakan budaya penyalinan di antara penggemar musik di Indonesia. Burn Your Idol menerangkan penggandaan atau CD burning, sebagai sebuah metode untuk mengumpulkan sumberdaya musik.

Wok memulai proyek ini pada tahun 2008 dan bermaksud untuk mengumpulkan 1000 CD-R. Ketika saya pertama kali meneliti proyek ini, ia telah mengumpulkan sebanyak 700 CD-R. Sebagai sebuah proyek, Burn Your Idol telah dipamerkan di banyak acara seni. Saya menyaksikannya ketika ia dipamerkan di Jogja Art Fair (dikenal dengan Art|Jog sejak Juli 2011). Saya melihat kembali Burn Your Idol ketika dipamerkan di sebuah pameran bertajuk Personal Project di Dia-Lo-Gue Kemang, Jakarta, 2012.

Wok mulai mengawali Burn Your Idol ketika masa hidup teknologi CD-R mulai ditinggalkan. Teknologi-teknologi untuk penyimpanan data, replikasi, dan distribusi selalu dalam arus perubahan terus-menerus; sebagai contoh, pada awal 2000-an, cakram liuk (disket) yang saat ini usang, masih lazim digunakan. Dan, teknologi CD-R dengan cepat telah berubah bentuk menjadi teknologi DVD-R. Sebelum diska lepas populer pada awal 2000-an, cakram keras yang dapat dilepas-pasang menjadi alat yang umum untuk penyimpanan, replikasi dan distribusi data. Kedua medium tersebut masih banyak digunakan dan berubah dalam bentuk dan kapasitasnya. Penggunaan CD-R sebagai bagian dari mendengarkan musik dan praktik mengumpulkan di proyek tersebut melahirkan sebuah pengalaman nostalgia teknologis.

Para peserta Burn Your Idol diundang untuk berbicara mengenai album musik yang mereka senangi, dan menulis hal apa yang membuatnya jadi kegemaran. Sebagai luarannya, Wok memproduksi sebuah piringan, untuk memuat sebuah salinan album tersebut. Untuk menekankan kisah para penggemar, sampul depan

dari tiap-tiap piringan menampilkan gambar sang peserta proyek, sementara di sampul belakang memuat catatan personal ditulis oleh sang peserta. Potret para peserta dikontraskan dengan sampul-sampul album asli kesukaan mereka. Proyek ini dari waktu ke waktu telah berubah wujud menjadi sebuah dokumentasi orang-orang di lingkaran Wok dan saya sendiri, hingga komunitas anak muda yang lebih luas di Indonesia. Proyek ini secara perlahan mendapatkan penonton yang lebih luas.

Salah satu piringan tersebut adalah refleksi Dina, kekasih Wok yang juga menjadi rekan saya di Kunci. Ini lah yang Dina tulis dalam refleksinya mengenai Spice Girls: "Ibuku adalah seorang aktivis HAM dan feminis. Ketika saya berusia 9 tahun, dulu pada tahun 1996, ia merekomendasikan saya untuk mendengarkan musik Spice Girls. Ia mengatakan bahwa mereka memiliki karakter 'girl power'. Ia membayangkan ini lah salah satu gagasan feminis yang harus saya pelajari. Dan saya loncat kegirangan ketika mendengarkan lagu-lagu mereka."

Saat pameran di Dia-Lo-Gue pada tahun 2012 berlangsung, contohnya, saya melihat map buklet piringan 'aku membakar hidupku di atas sebuah meja kayu terletak di samping rak CD. Map tersebut berisikan album-album favorit dan testimoni beberapa peserta. Pernyataan, 'Aku membakar hidupku,' terpampang di sampul depannya. Pada sampul belakang saya membaca '25 album yang mengubah hidup'.

Saya membolak-balik buklet tersebut. Tiap halamannya memuat keterangan peserta terhadap album-album tertentu. Saya juga turut serta dalam

proyek tersebut. Album yang saya pilih adalah Duran-duran dan saya menulis dua baris untuk menjelaskan mengapa. "Aku membeli album ini karena saya rasa lirik "Ordinary World" menarik. Sebuah kalimat yang saya ingat dari lirik tersebut: "Ours is just a little sorrowed talk'.

Saya membaca catatan Ferdiansyah Thajib, 'This is my truth, tell me yours', sebuah album oleh Manic Street Preachers. Ia juga seorang rekan di Kunci. Di sini ia menuliskan: "Saat aku mendengar dentum lagu pertama di album ini sembari menyobek sampulnya dan memutarnya di tape mobil Corolla DX putih milik temanku di siang yang hujan pada tahun 1988, adalah waktu yang membuatku tertarik pada pusaran cendekia homoseksual". Di catatan terpisah, sebuah testimoni mengenai The Runaways dari Sandya Finnia, seorang peserta proyek yang tutup usia karena kecelakaan motor tertulis di depan jendela. Ia menuliskan, "Tak ada yang dapat merepresentasikan jiwaku yang tertekan lebih baik dibandingkan rock n roll. The Runaways membawaku kepada kedamaian dalam transisi dari seorang remaja perempuan hingga menjadi seorang perempuan dewasa." Barangkali, bagi mereka yang mengenalnya, CD-R dengan potret dirinya telah menjadi sebuah memento bagi kehidupannya.

Penyalinan sebagai metode transfer dan tersituasikan dalam akumulasi sumberdaya musik

Deskripsi proyek Wok menjelaskan bahwa Burn Your Idol dipersembahkan untuk menggali peran penyalinan dalam budaya musik dan mendengar di Indonesia. Beragam kemampuan untuk mengakses musik mencabangkan penggemar musik dalam kelompok-kelompok pembentukan selera yang beraneka ragam. Akses akan musik berbeda-beda

di antara kelompok penggemar, masing-masingnya memiliki kapasitas sendiri dalam membeli CD atau mendengarkan musik. Beberapa kelompok memiliki banyak cara untuk mendapatkan musik, dan akhirnya memiliki banyak musik yang tersimpan secara digital di laptop mereka, atau memiliki sederetan panjang CD-CD di rak-rak mereka. Menyalin adalah sesuatu yang populer, khususnya di antara mereka yang tidak selalu berada dalam keadaan dapat membeli CD-CD asli. Penggandaan menyediakan sebuah metode yang cocok untuk mengurangi ketimpangan koleksi musik di antara para penggemar. Burn Your Idol disituasikan pada masa di mana penyalinan dapat dilakukan dengan mudah untuk mengumpulkan file-file digital.

Bersamaan dengan hal tersebut, teks pelengkap yang Wok tulis sebagai deskripsi proyek berkaca pada kecemasan yang mengakar pada keengganan untuk dianggap sebagai sebuah kegiatan yang mendorong pembajakan. Penyalinan ilegal pada akhirnya adalah bagian dari pembajakan dan pembajakan dianggap ilegal di mata hukum. Untuk membedakan praktik penyalinan di antara penggemar dengan para pembajak CD-CD dan materi budaya dalam format lainnya, Wok menawarkan dua alasan mendasar di balik penyalinan—tingginya harga CD asli dan piringan-piringan yang digandakan biasanya tidak diperjualbelikan. Penyalinan adalah pilihan termurah dan termudah yang masuk ke dalam tindakan sehari-hari untuk memenuhi kebutuhan akan musik. Dalam konteks ini, sebagaimana yang tertera pada teksnya, penyalinan tidak dapat dianggap sebagai pembajakan. Berikut adalah teks dari deskripsi proyek tersebut:

> "Seiring dengan munculnya optical disc drive dengan alat perekam yang murah di pasaran, praktik merekam audio

CD orisinil menjadi aktivitas yang populer di kalangan penggemar musik di Indonesia. Hal ini sudah terjadi juga pada jaman kaset masih sangat berjaya dan ketika CD atau mp3 belumlah populer. Aktivitas ini tentu saja berbeda dengan yang dilakukan oleh produsen pembajak CD. Para penggemar musik ini melakukan praktik tersebut tidak untuk diproduksi dalam jumlah yang banyak dan tidak untuk diperjual-belikan. Ada 2 alasan utama melakukan praktik ini: 1. Karena tidak mampu membeli CD orisinil, 2. Menggandakan CD orisinal untuk dipinjamkan atau diberikan ke orang lain sebagai kado/oleh-oleh. Tidak hanya CD orisinal saja yang direkam, bahkan format digital audio seperti WAV, MP3 atau OGG juga 'dijadikan' CD. Saat ini, seorang DJ dengan penghasilan pas-pas-an pun hanya bermodalkan CD-R hasil encoding dari format MP3 atau audio CD orisinil. Bagi penggemar musik fanatik yang berkantong cekak, hasrat untuk menjadi kolektor CD terfasilitasi dengan praktik ini meskipun di dalam hard disc drive nya sudah tersimpan ribuan lagu-lagu dalam format MP3. Dalam kacamata hukum, hal ini tentu saja merupakan praktik yang ilegal."

Desain instalasi Burn Your Idol mengacu pada sebuah gerobak roda dua yang digunakan pedagang kaki lima. Pada masa 1990-an, ketika kaset-kaset pita menjadi media utama musik, lumrah untuk melihat pedagang-pedagang kaset di jalanan menggunakan gerobak dorong semacam ini. Para pedagang menyusun kaset-kaset tersebut pada rak di atas gerobaknya. Rak tersebut juga seringkali berguna sebagai meja untuk meletakkan sebuah tape perekam. Calon-calon pembeli dapat meminta si pedagang untuk memainkan kaset-kaset tertentu dengan tape, dan menilai suara yang dihasilkan. Si pedagang biasanya akan memiliki pilihan-pilihan kaset bekas yang banyak, di samping kaset-kaset baru, dan kualitas suaranya bisa saja sudah

rusak.

Karakter portabel dari gerobak dorong memungkinkan si pedagang-pedagang kaki lima, dan jenis pedagang kaki lima lainnya, untuk menjelajahi jalanan. Pedagang kaki lima biasanya berpindah di lokasi yang kurang lebih sama, seiring dengan pengelolaan ruang-ruang pasar tertentu. Gerobak dorong menyediakan kapasitas mobilitas bagi si pedagang dalam menjalankan usaha dengan pendekatan yang luwes. Mereka dapat dengan mudah pindah ke sebuah pojok tempat yang lebih menjanjikan, jika terdapat perubahan sewaktu-waktu dari titik komersial yang lama, yang bisa saja mempengaruhi pendapatan penjualan mereka.

Pameran Burn Your Idol juga dilengkapi dengan sebuah pemutar CD, sepasang headphones dan speaker, empat roda dipasang dibawahnya, supaya rak tersebut dapat leluasa bergerak. Penataan gerobak Burn Your Idol menunjukkan aspek-aspek umum di dalam kegiatan mendengar terkini. Piringan-piringan berisikan seluruh album dari seorang musisi atau kelompok musik yang telah dipilih oleh peserta proyek dan disusun pada rak di atas gerobak.

Wok menerangkan bahwa desain instalasi Burn Your Idol bersandar pada gerobak pedagang-pedagang kaset. Saya mengamati bahwa piringan-piringan bajakan juga dijual di kaki lima layaknya kaset. Penjual piringan-piringan bajakan di Jalan Mataram yang dijelaskan di bagian sebelumnya menata piringan-piringan mereka pada kotak-kotak plastik warna-warni di atas meja. Seperangkat pemutar piringan kecil diletakkan di samping kotak-kotak tersebut.

Perkembangan teknologis merubah cara produksi, distribusi, dan konsumsi materi budaya, namun penyalinan bertahan dalam mewujudkan sebuah metode penting dalam mengakses musik. Ketika mengembangkan Burn

Your Idol, Wok merujuk pada kaset-kaset, CD-R, dan piringan-piringan bajakan, sebagai format vital dalam pengalaman musik pribadinya. Penyalinan memainkan peran penting dalam memperluas mobilitas selera seorang penggemar musik. Ia menyediakan kesempatan-kesempatan untuk memperluas cakrawala pengetahuan musik. Penyalinan membawa imajinasi tertentu dari penggemar ketika menambah koleksinya. Ia adalah bagian dari kebiasaan untuk mengelola budaya mendengar setiap hari.

Burn Your Idol sebagai infrastruktur pengetahuan musik

Wok berbagi ruang dengan Kunci Cultural Studies Center sejak tahun 2011, organisasi riset yang saya dirikan bersama Antariksa pada tahun 1999. Para rekan Kunci dan saya sendiri menyaksikan perkembangan proyek-proyek Wok dengan cara yang berbeda-beda. Kantor Kunci adalah tempat di mana Wok mengorganisir beragam pertemuan terkait proyeknya. Kunci juga adalah tempat penyimpanan instalasi Burn Your Idol ketika tidak dipamerkan di sebuah galeri tertentu.

Wok menciptakan sebuah ruang tamu di mana meja, rak piringan dan seperangkat kursi diletakkan ketika menampilkan Burn Your Idol di Jogja Art Fair pada tahun 2011. Sebagian dari tujuannya adalah untuk menyorot praktik menyalin yang begitu lumrah, kebiasaan setiap hari. Suasana ruang tamu di pameran tersebut menunjukkan latar penyalinan yang familiar di ranah penggemar. Kedekatan latar beriringan dengan jalan-jalan informal ketika menampilkan tindakan penyalinan. Berdasarkan teks pendahuluan

proyeknya, titik perbedaan antara penggemar dan pembajak adalah tidak adanya usaha penggemar untuk mengkomersialisasikan produk-produk yang telah digandakan.

Selama pameran berlangsung, para pengunjung berdatangan, mengamati instalasi, duduk atau membolak-balik map piringan di atas meja. Mereka dapat berdiri dan membaca testimoni peserta yang tertera pada piringan-piringan tersebut. Jika pengunjung enggan, mereka dapat memutar piringan tersebut dengan pemutarnya menempel pada rak piringan. Atmosfer ruang pamer terasa mengasyikkan dan akrab. Wok menegaskan bahwa penyalinan adalah bagian dari pengalaman pribadinya. Seringkali, praktik penyalinannya berlangsung di latar yang familiar—ruang belajar dari rumah kontrakannya, atau sebuah pojok bilik di warnet. Latar-latar tersebut terasa mengasyikkan dan akrab layaknya pameran Wok.

Testimoni para peserta Burn Your Idol mengisahkan rasa mereka mengenai musik yang mereka gemari. Instalasi proyek tersebut, termasuk bagaimana ia ditampilkan di dalam sebuah ruang pamer, namun, menyuguhkan wawasan yang lebih luas dalam pengoperasian praktik penyalinan. Menyalin CD-CD membutuhkan peralatan lainnya yang mutlak dalam prosesnya. Penyalinan adalah sebuah praktik yang dimaknai dalam desakan kondisi-kondisi sebuah teknologi khusus.

Ketika tidak sedang dipamerkan di sebuah galeri tertentu, instalasi Burn Your Idol diletakkan di ruang pustaka Kunci, bersebelahan dengan banyak rak buku. Pengunjung pustaka terkadang bertanya pada Wok

atau orang lain yang berada di Kunci—ini benda apa. Saya bertanya mengenai posisi rak di pustaka pada Wok di suatu hari. Ia mengatakan bahwa instalasi tersebut dapat dilihat sebagai semacam pustaka serupa: Burn Your Idol adalah perpustakaan musik favorit orang-orang. Menampilkan instalasi proyek tersebut di sebuah ruang perpustakaan publik seperti perpustakaan Kunci berarti mendayagunakan koleksi CD-CD tersebut. Pengunjung pustaka akan memiliki kesempatan untuk melihat-melihat koleksi Burn Your Idol sekaligus memutarnya. Cakupan penonton proyek ini meluas, dan melampai penonton seni visual dan musik biasanya.

Rak instalasi Burn Your Idol terbuat dari obyek teknologis bermacam-macam; dan setiap obyek memainkan peran dan fungsinya masing-masing. Larkin[21] mengajak kita untuk melihat aspek-aspek relasional yang berada di antara benda-benda teknologis, untuk melihat aspek infrastruktural yang dimunculkannya. Dalam pandangannya, infrastruktur mengacu pada "obyek-obyek yang mendasari pijakan bagi obyek lain untuk beroperasi, dan ketika terwujud mereka beroperasi sebagai sistem-sistem".[22] Instalasi tersebut seluruhnya muncul sebagai sebuah kolase berbagai obyek-obyek dengan sebuah tujuan baru. Rak piringan, testimoni peserta, CD-CD audio, bersamaan, muncul sebagai sebuah infrastruktur pengetahuan musik kolektif. Burn Your Idol dimulai sebagai sebuah proyek yang memperlihatkan penyalinan sebagai sebuah metode berguna bagi koleksi musik pribadi. Meletakkan instalasi tersebut di dalam perpustakaan menyibak kemungkinan untuk melihat aspek kolektif

dari praktik-praktik penyalinan.

Instalasi nostalgia yang pelan-pelan hancur

Pameran Burn Your Idol masih beredar di dunia seni. Wok diundang untuk memamerkannya sebagai bagian dari Indonesia in Song Eun: Mes 56 Keren dan Beken, sebuah pameran yang menampilkan karya-karya terbaru dari Ruang Mes 56, sebuah kolektif berbasis di Jogja di mana Wok merupakan salah satu anggota terlama, di SongEun Artspace, Seoul, pada tahun 2016. Di pameran di Seoul ini, Burn Your Idol memiliki sebuah tampilan baru.

Roda-roda rak piringan telah dihilangkan. Piringan-piringan CD diletakkan di dalam sebuah koper hitam terbuka, dengan penyangga besi berwarna hitam. Dan, pemutar CD melekat pada bagian bawah dari koper tersebut. Pada bagian atas koper tersebut terdapat dua speaker bawaan. Tampilan baru instalasi ini menggabungkan wajah modern sekaligus retro. Koper portabel pada instalasi masih mengupayakan aspek mobilitas dari pedagang kaset bergaya lama. Cukup umum untuk menjumpai pedagang-pedagang ini menggunakan berbagai bentuk gerobak untuk meletakkan kaset dan pemutarnya di pinggir jalan. Seringkali gerobak-gerobak ini berfungsi ganda sebagai koper.

Instalasi lama Burn Your Idol ditampilkan terakhir kalinya pada *Ordinary Negotiation: Korean-Indonesian Artists Exchange Exhibition* di pusat perbelanjaan Lotte, Jakarta, pada tahun 2013. Keikutsertaan pada pertukaran tersebut mendahului masuknya Burn Your Idol pada pameran di Seoul. Ketika pameran tersebut bera-

khir, para pengelola mengirim balik instalasi tersebut ke Jogja. Kiriman tersebut masih terbungkus rapi dan diletakkan di teras Kunci, dengan stiker 'mudah pecah' (*fragile*) pada kardus bungkusnya. Di samping rak tersebut terdapat tong sampah, kursi-kursi plastik dan jas hujan menjuntai pada sebuah gantungan.

Wok mengatakan kepada saya bahwa pemutar piringan pada instalasi lama telah rusak. Itu lah alasan mengapa ia tidak enggan untuk membuka bungkusnya dengan segera. Banyak alasan untuk menjelaskan mengapa pemutar tersebut rusak. Instalasi tersebut telah sering berpindah, dari satu galeri ke galeri lainnya, dan dari satu kota ke kota lainnya. Atau ia rusak sesederhana karena menua—seperti alat teknologi lainnya yang telah terlalu sering digunakan, aus dan rusak tanpa bisa diperbaiki. Membungkusnya akan menjaga rak-rak tersebut dalam keadaan prima.

Ketika rak-rak piringan masih berfungsi dengan baik, ia berperan sebagai perwujudan semacam perpustakaan audio Burn Your Idol. Namun ketika ia berhenti berfungsi, instalasi tersebut hanya menyisakan sebuah rak-rak piringan yang rusak, atau sebuah perpustakaan yang tutup tanpa pemberitahuan kapan ia akan buka kembali.

Keadaan instalasi yang rusak merepresentasikan bagaimana infrastruktur media bekerja. Ia bisa saja rusak karena terdapat cara-cara baru lain untuk mengakses materi-materi budaya. Burn Your Idol berada pada persimpangan di mana teknologi penyimpanan dan diseminasi materi musik berkembang dengan cepat. Peran penting CD-R dalam menjembatani usaha berbagi sumberdaya musik telah digantikan oleh for-

mat-format audio yang lebih baru. Mengamati tampilan Burn Your Idol di sebuah ruang pamer, atau di mana ia terletak sekarang, menimbulkan rasa nostalgik atas teknologi CD-R. Internet menawarkan wahana-wahana baru untuk mengakses musik digital. Bluetooth yang terpasang pada ponsel pintar sebagai teknologi juga menawarkan cara baru dalam pemindahan data. YouTube berkembang menjadi sebuah alat utama untuk menonton musik, film dan materi-materi audio-visual lainnya.

Kesimpulan

Panduan untuk menavigasikan etika akses adalah sesuatu yang pragmatis. Orientasi akses kultural begitu materialistiknya. Terjun ke dalam musik kontemporer dan budaya populer berarti sebuah kemauan untuk membeli dan mengumpulkan terus menerus. Kota menopang infrastruktur yang cocok bagi pemenuhan kebutuhan materi budaya setiap hari. Sebuah penggalian atas usaha-usaha Wok dalam mengakses budaya membawa kita kepada kios-kios bajakan, kaset, dan gerai piringan, pasar loak, rental CD, dan warnet. Tujuan-tujuan tersebut adalah tempat utama untuk mendapatkan kaset, CD, DVD, majalah, koran dan sambungan Internet.

Wok dengan mudah beralih dari sebuah piringan baru dan asli, kepada yang bajakan, dan kepada sebuah obyek bekas. Pemilihan format didasarkan pada sumberdaya yang tersedia dan Wok mempelajari format-format media tersebut dalam proses pembuatan dan memamerkan Burn Your Idol. Penerjemahan dari orientasi materialistik akses kultural berarti hasrat

untuk mengumpulkan materi budaya dalam jumlah besar (baik format digital atau fisik), tersedia dalam harga yang murah dan relatif berkualitas baik. Namun hal tersebut hanya terjadi ketika kesempatan untuk mewujudkannya tersedia. Keputusan untuk mengakses sebuah hal khusus diiringi dengan kesiapan untuk menghitung pengeluaran sejumlah uang, dan membandingkan harganya dengan kualitas benda-benda yang dibeli, atau disewa.

Kios-kios bajakan menjanjikan produk-produk audiovisual terkini. Sebuah piringan bajakan selalu lebih murah daripada rilisan aslinya, tetapi ia adalah kompromi dengan reproduksi kualitas rendah. Pada beberapa situasi, menyewa beberapa piringan dari sebuah rental atau mendatangi satu pojok warnet untuk mengunduh musik dan film akan jauh lebih bernilai. Wok menggali sebanyak mungkin piringan tersebut termasuk berkas-berkas digital lainnya. Membeli piringan-piringan atau menyalin beberapa musik adalah sebuah cara bersiasat untuk memenuhi apa yang ingin miliki.

Saya ingin kembali kepada tawaran Larkin[23] dalam mengamati aspek-aspek relasional yang berada di antara benda-benda teknologis, untuk melihat aspek-aspek infrastruktural yang dimunculkannya. Apa yang hadir di antara obyek-obyek teknologis adalah obyek-obyek dan tempat yang *lebih* teknologis, menyediakan layanan teknologi publik, dan orang-orang yang memberikan bantuan dan dukungan demi akses kultural.

Wok tidak hanya beralih dengan mudah dari satu jenis format media ke format lainnya, ia juga beralih dari satu alat atau penyimpanan teknologis ke yang

lainnya (dari tape perekam, komputer, laptop, ponsel, menuju pemutar piringan, pembakar piringan, CD-R dan diska lepas). Ketika mengalami transisi dan 'perpindahan media'[24], Wok beralih dari berbagai kios dan *rental* ke penerapan berbagai metode kepemilikan materi budaya (dari membeli bajakan, menyewa piringan asli (untuk digandakan di rumah), menuju pembelian piringan asli, dan mengakses kualitas yang lebih tinggi dari layanan berbayar seperti Spotify). Sebagian dari proses ini mengikutsertakan pertemuan-pertemuan dengan pemilik kios bajakan, penjaga *warnet* dan *rental*, serta pemilih toko loak.

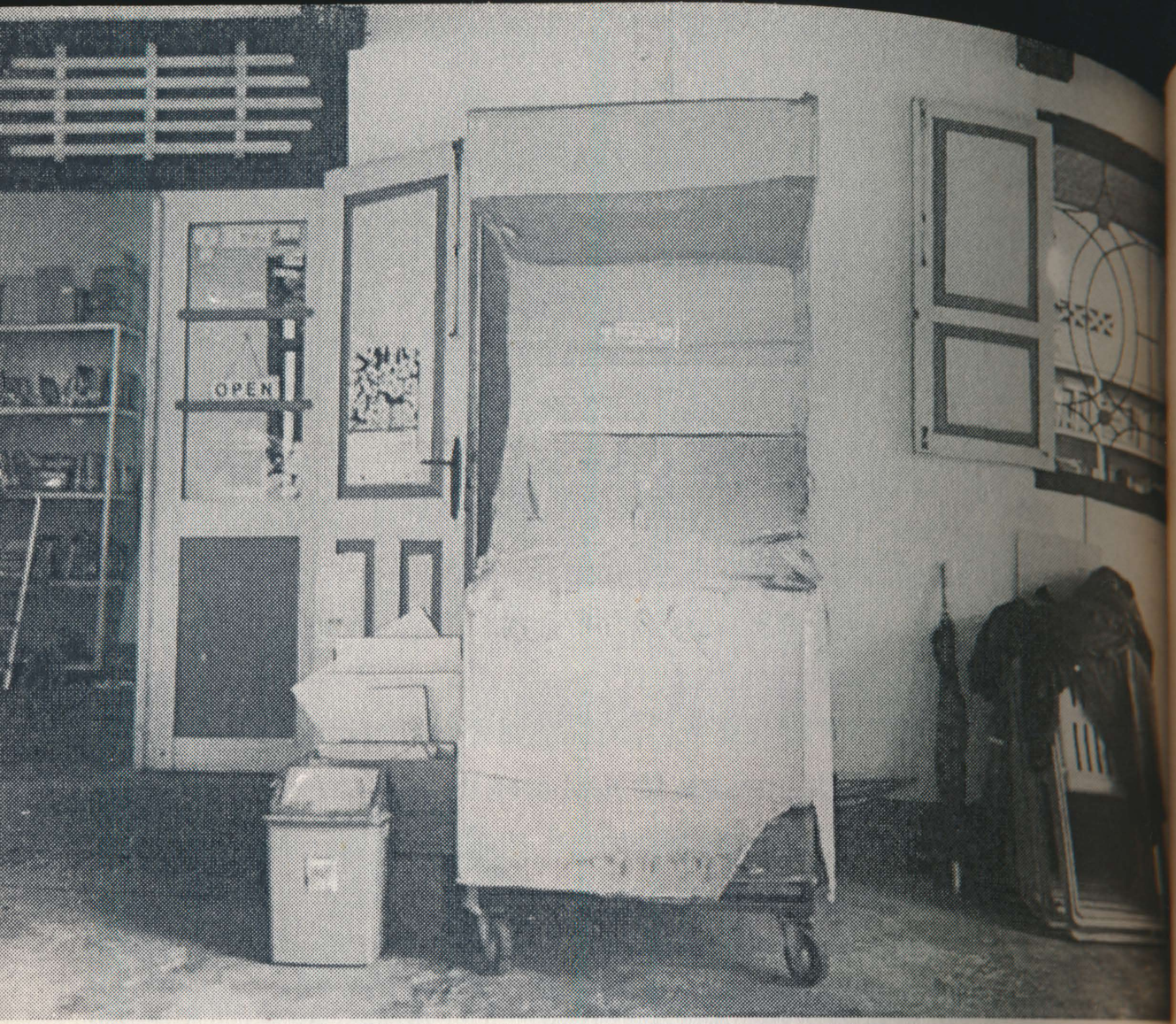
Infrastruktur media Wok mengakar pada sebuah gabungan antara tempat-tempat yang resmi dan ilegal, dan dihidupi oleh pendekatan-pendekatan informal serta beragam orang yang bertindak sebagai sistem pendukung teknologis. Pada bagian pertama bab ini, makna mobilitas terejawantahkan dalam partisipasi dalam konsumsi budaya global. Bagian kedua bab ini memberikan wawasan lebih jauh mengenai memori anak muda, yang menerangkan perkembangan taktik media. Bagian ini juga mengkerangkai aplikasi residensi Rikjsakademie Wok, yang menunjukkan kemauannya untuk mencari kesempatan-kesempatan baru untuk berkarya di sebuah konteks kultural yang berbeda sekaligus turut serta di dalam sebuah sistem seni internasional. Narasi aplikasi tersebut memaparkan bagaimana memori akan sumber-sumber budaya dan informasi di masa lalu dan apa yang ia gunakan untuk merawat ketertarikannya atas musik dan seni visual (termasuk apa yang akan orang-orang lain di lingkungannya lakukan untuk mendukung hal ini).

Sebuah residensi seni adalah metafor bagi sebuah ekspresi perhargaan terhadap aspek-aspek vital bagi jalan praktik seni Wok.

Melalui penciptaan Burn Your Idol, Wok menawarkan sebuah rangkaian logika bagi pentingnya penyalinan dalam konsumsi musik. Penyalinan berguna untuk memperkaya perolehan pengetahuan budaya seseorang. Dalam konteks proyeknya, Wok menggunakan penyalinan sebagai sebuah metode untuk mengumpulkan memori tentang musik. Memori yang terkumpul kemudian diwujudkan ke dalam sebuah koleksi piringan dan diletakkan di dalam sebuah instalasi rak-rak piringan, berperan sebagai semacam perpustakaan berjalan. Proyek tersebut mengarahkan ulang navigasi akses kultural melalui perpanjangan nilai atas penyalinan yang berguna melampaui kebutuhan pribadi. Burn Your Idol membayangkan pengaturan materi musik yang ditampilkan dalam pendekatan yang mandiri dan non-komersil. Menjaga sebuah infrastruktur alternatif seperti Burn Your Idol terbukti menjadi sebuah perkara yang rumit. Instalasi piringan raknya kini rusak dan berhenti bekerja sebagai sebuah perpustakaan. Ia seperti sebuah alur teknologi khusus untuk penyimpanan dan distribusi, dalam kesiapannya untuk digantikan oleh sebuah alat teknologis yang lebih mutakhir. Dan ketika hal tersebut terjadi, ia akan dianggap sebagai teknologi usang dan cepat atau lambat juga akan berisiko tamat.

18a

18b



18c

18a. Wok the Rock dengan t-shirt Burtan, salah satu band yang dipromosikannya lewat Yes No Wave net label, 2016.
Foto: Gatari Surya Kusuma.

18b. Instalasi Burn Your Idol di SongEun ArtSpace, Seoul.
Foto: Wok the Rock

18c. Instalasi Burn Your Idol yang terbungkus kardus di beranda Kantor Kunci, 2016. Foto: Gatari Surya Kusuma

19. Dongeng Budaya Fotokopi Dalam Tiga Babak

Perpustakaan Kunci penuh buku fotokopian

Suatu hari di 2012, Worm Rotterdam mengundang saya untuk berbicara tentang koleksi buku fotokopian yang ada di perpustakaan Kunci. Saat berkunjung ke kantor Kunci beberapa tahun sebelumnya, rupanya aneka sampul buku fotokopian yang berwarna-warni di rak buku menarik perhatian mereka. Saya tidak pernah diajak untuk berbicara tentang buku fotokopian sebelumnya; bahkan mungkin ini adalah pertama kalinya saya diminta untuk melakukan refleksi perihal fotokopi. Tulisan ini berawal dari kenangan atas undangan untuk berbicara tentang koleksi buku fotokopian Kunci. Selanjutnya ia berkembang menjadi eksplorasi yang membongkar relasi dinamis antara penyalinan dan produksi pengetahuan. Akses menjadi bagian penting yang melekat dalam kebutuhan. Sekaligus di banyak kesempatan lain, akses menjadi bagian dari produksi dan tujuan akhir yang ingin dicapai dalam jalinan penyalinan dan produksi pengetahuan.

Praktik fotokopi buku selalu terasa seperti sesuatu yang wajar, dan bahkan merupakan norma dan bagian tak terhindarkan dari proses belajar di institusi pendidikan. Ia tak pernah dipertanyakan maknanya.

Sebelum sampai di level fotokopi buku, saya mengenal kebiasaan fotokopi buku catatan teman sekolah. Kadang saya berposisi sebagai orang yang meminjam buku teman untuk difotokopi. Tak jarang, saya berposisi sebaliknya yaitu meminjamkan buku ke beberapa orang untuk difotokopi.

Berdasarkan pengalaman, biasanya fotokopi buku catatan teman ini dilakukan jika kebetulan sedang tidak bisa mengikuti pelajaran tertentu secara langsung. Memfotokopi buku catatan milik teman dianggap sebagai cara efisien untuk mengejar ketinggalan pelajaran tertentu. Membaca buku catatan teman terasa seperti sedang mendengar bagaimana sebuah subyek pelajaran dinarasikan ulang oleh teman tersebut. Tiap murid di kelas bisa saja punya cara sendiri untuk menceritakan topik pelajaran yang diberikan oleh seorang guru. Buku catatan seperti halnya sebuah buku dongeng yang menawarkan beragam cerita. Setiap orang di kelas yang sama memproduksi buku catatan yang berbeda, dongeng yang berbeda. Buku catatan yang paling bagus, dan paling laris dipinjam untuk difotokopi, biasanya dimiliki oleh murid yang dianggap paling pintar di kelas. Mungkin karena si murid ini juga dianggap paling mumpuni dalam menceritakan sebuah topik tertentu. Dalam hal ini, fotokopi berfungsi sebagai cara untuk membaca dan mengakses beragam versi buah pemikiran orang lain.

Perpustakaan Kunci telah menjadi bagian dari Kunci sejak berdiri pada 1999. Sejak beroperasi, ia menjadi rujukan bagi beragam profil individu yang menggunakan riset sebagai bagian integral dari cara kerjanya. Materi koleksi buku fotokopian Kunci menjanjikan

sumber referensi pengetahuan yang berbeda, yang mungkin tidak bisa didapatkan di perpustakaan-perpustakaan lain di lingkungan universitas. Ada beberapa perpustakaan di luar universitas yang dulu sering sekali saya kunjungi—Perpustakaan Kolese St. Ignatius di Kentungan, Perpustakaan Muhammad Hatta, dan juga Perpustakaan PKBI. Kunjungan ke perpustakaan tersebut kadang tidak disertai dengan pengetahuan awal bahwa mereka punya buku-buku tertentu yang saya cari. Seringkali saya juga tidak tahu buku apa yang saya cari. Seperti banyak orang lain yang menjadi pengunjung rutin di sana, saya didorong oleh intuisi bahwa mungkin apa yang tersedia di sana berguna dan perlu untuk difotokopi.

Meski sebagian besar koleksi buku kami fotokopian, kami bangga dengannya. Pembicaraan tentang buku-buku fotokopian membawa ingatan tentang bagaimana buku-buku ini didapatkan. Kami memfotokopi buku-buku tersebut dari teman, kenalan teman, kakak kelas di kampus yang pintar dan punya koleksi buku-buku bagus, atau dari perpustakaan-perpustakaan lain. Akses itu penting. Pengetahuan itu tersebar di begitu banyak tempat.

Internet, praktik mengunduh, dan materialitas materi unduhan

Kebiasaan untuk mencari bahan bacaan dengan mengandalkan pencarian lewat jaringan Internet dimulai sejak kuliah program master (S2) di University of Amsterdam pada 2007-2008. Saya ingat seorang teman menceritakan renungan pribadinya bahwa kuliah program master merupakan periode dimana praktik membaca, terutama teks-teks dalam Bahasa Inggris,

mengalami peningkatan intensitas. Sebagai sebuah keterampilan, membaca juga menjadi lebih canggih. Proses pemahaman teks berlangsung secara lebih cepat. Mempunyai kemampuan memahami teks yang baik adalah bekal berharga untuk mengerjakan tugas kuliah dan menulis tesis. Karakteristik dari menjalankan pendidikan pascasarjana adalah kebutuhan referensi buku dan artikel jurnal yang banyak.

Saya dituntut untuk belajar mencari bacaan yang dibutuhkan dari katalog online perpustakaan, lalu mengunduhnya, atau meminjam langsung dengan berkunjung ke perpustakaan. Tiap kali praktik pencarian suatu artikel, majalah, atau buku, dengan berselancar di katalog membuahkan hasil, hati saya bahagia. Bahkan proses mencari sebuah bacaan mampu mendatangkan kebahagiaan karena ia sekaligus menunjukkan bahwa saya mempunyai akses ke begitu banyak hal yang dulu mungkin harus saya dapatkan dengan tingkat kesulitan tinggi. Mungkin ini agak berlebihan, tetapi saya merasa bahwa saya sedang berada di tempat yang lebih baik.

Sejak 2011, saya mulai secara aktif menggunakan Internet sebagai situs untuk mendapatkan file-file digital aneka buku, artikel, dan cetakan lain. Yang saya maksud dengan Internet di sini, tidak terbatas pada lingkungan digital universitas, melainkan merambah lingkungan digital lain di mana pengetahuan ternyata bisa juga didapatkan. Ia memberi pandangan lain tentang bagaimana ruang-ruang lain di luar perpustakaan dan bernaung di luar institusi pendidikan formal, ikut serta dalam praktik menyimpan dan membagikan pengetahuan kepada publik luas.

Saat itu saya memulai fase baru sebagai mahasiswa doktoral di Leiden University. Tekanan dan tuntutan intelektual terasa makin besar. Eksplorasi materi untuk kepentingan penelitian terasa makin meluas. Di sisi lain, ada kenyataan baru bahwa bahan-bahan tertentu yang penting ternyata tidak semuanya tersedia di perpustakaan universitas. Lewat rekomendasi beberapa teman, saya mulai berselancar ke situs-situs tertentu di Internet untuk mencoba mencari bahan yang saya perlukan. Hal ini dengan cepat berkembang menjadi kebiasaan baru yang mengakar, karena ia terasa lebih cepat dan efisien.

Kata 'download', atau mengunduh, menjadi kata kunci baru yang penting. Dalam Bahasa Jawa, kata 'unduh' lebih sering dikaitkan dengan mengambil sesuatu dari atas, dan menurunkannya ke bawah untuk dinikmati. Biasanya mengunduh diucapkan ketika seseorang mengambil buah yang menggantung dari sebuah pohon yang tinggi. Ia juga dipakai untuk merujuk kepada sesuatu yang sudah matang, dan siap untuk dinikmati. Dalam konteks mengunduh materi dari Internet, saya sering mengasosiasikan praktik mengunduh saya dengan mengunduh buah yang ranum dan matang dari pohon. Pohon yang saya cari tersebar di banyak situs dan platform media sosial. Twitter, misalnya, merupakan salah satu media sosial yang saat itu juga berguna untuk menelusuri jalur-jalur baru menuju materi bacaan yang penting. Tiap dokumen yang diunduh, berpotensi mempunyai nilai guna dalam kerja saya.

Makna praktik mengunduh berkembang seiring dengan kebutuhan yang mendorong pelaksanaannya. Ia biasanya diawali pencarian atas sesuatu yang sudah

pasti. Lantas ia berkembang menjadi eksplorasi materi bacaan, dengan topik yang berkembang dari niat awal. Mengunduh menjadi sesuatu yang mirip praktik berburu di hutan belantara bernama Internet.

Salah satu situs penting dalam periode studi ini adalah AAAARG, akronim dari Artists, Architects and Activists Reading Group. Situs ini diciptakan oleh seniman dan akademisi Sean Dockray. Website Monoskop (http://www.monoskop.org/) mencerita-kan bahwa AAAARG didesain sebagai bagian dari pendukung aktivitas belajar otodidak dari *The Public School*, sebuah platform belajar tanpa kurikulum yang bergerak berdasarkan kesediaan untuk mengajar dan belajar dari publik yang tertarik untuk terlibat. *The Public School* diinisiasi oleh Telic Arts Exchange, sebuah ruang seni eksperimental non-profit yang didirikan oleh Sean Dockray dan Fiona Whitton. Penelusuran asal-usul AAAARG membuat saya memulung banyak informasi tentangnya di Internet, dan menyadari bahwa situs ini ternyata sejak awal diletakkan dalam kerangka praktik seni kontemporer. Hal ini membebaskan situs ini dari tekanan hukum hak cipta yang potensial mengancam eksistensinya. Dalam pelaksanaannya, tidak banyak para pengguna yang mengetahui konteks seni kontemporer ini. Bahkan mungkin mereka, termasuk saya, tidak mengetahui latar belakang ini. Yang penting adalah bahwa AAAARG mempunyai nilai guna yang tinggi dalam pencarian materi teks akademis yang dibutuhkan.

Meski diakui nilai produktif dan efektivitasnya, banyak juga orang yang merasa takut untuk mencoba mengakses situs-situs tidak resmi tersebut. Mereka

tidak resmi, karena memang beroperasi di luar perpustakaan universitas. Suatu hari di kantor di Leiden, seorang teman mendekati saya, dan meminta tolong untuk mengunduh buku tertentu dari laptop saya. "Mungkin kamu bisa mengunduh buku ini dari sumbermu yang biasa kamu pakai?" tanyanya. Saya mengiyakan, dan mulai mencari materi yang dibutuhkannya.

Peristiwa yang biasa ini memberi petunjuk tentang kepercayaan atas formalitas legal produksi pengetahuan. Terdapat banyak pembatasan terkait reproduksi produk pengetahuan. Mengunduh buku, seperti halnya mengunduh film dan lagu, dianggap sama dengan melakukan pembajakan. Secara umum, menurut Majid Yar pembajakan itu dianggap ilegal dan dikriminalisasi.[1] Dalam karya Yar yang lain, kriminalisasi atas pembajakan mendorong kampanye anti pembajakan, dan didasarkan pada konstruksi '*moral pedagogy*' (pedagogi moral) yang beroperasi sebagai bagian dari produksi nilai, yang terkait erat dengan perlindungan hak cipta dan akumulasi modal.[2] Prinsip moralitas dalam memandang pembajakan secara aktif diselenggarakan lewat prinsip hak cipta intelektual. Pemerintah Indonesia menunjukkan sikap tegas terhadap pembajakan dengan meneguhkan sikap moral sendiri lewat beragam cara, dari mulai penggerebekan berkala atas kios-kios yang menjual barang bajakan sampai pembakaran aneka barang lain yang dianggap ilegal.

Apakah prinsip moralitas ini bisa diterapkan dalam konteks mengunduh buku di Internet? Menurut saya, mengunduh buku tidak bisa disamakan dengan pembajakan karena ia dilakukan dengan tidak didasari

oleh alasan ekonomi. Ia dilakukan untuk mengakses sesuatu yang tanpa melakukan praktik mengunduh, ia tidak mungkin bisa didapatkan. Dalam studinya tentang media dan infrastruktur di Nigeria, Brian Larkin mendefinisikan pembajakan sebagai '*prerequisite*', atau kondisi awal untuk bisa mendapatkan sesuatu yang diperlukan.[3] Saya menafsirkan konseptualisasi Larkin ini sebagai tahap awal sebelum seseorang dibayangkan mampu untuk mengakses sesuatu yang bukan bajakan. Tapi bagaimana dengan kasus di mana barang bajakan menjadi satu-satunya pilihan?

Ingatan saya kembali ke seorang teman yang takut untuk mencari dan mengunduh sendiri buku yang dibutuhkannya di Internet. Ia takut dianggap membajak, atau mencuri. Meskipun jika ia menganggap praktik mengunduh buku adalah sama dengan pembajakan, dengan menerima file buku dari saya, ini berarti ia juga mengonsumsi barang bajakan. Mungkin ia berpikir bahwa setidaknya ia tidak melakukan praktik mengunduh buku dengan tangannya sendiri. Tapi apakah sebenarnya mencuri itu? Museum etnologi di Eropa penuh berisi koleksi yang didapatkan dari hasil penjajahan. Penjajahan memfasilitasi pencurian dan beragam bentuk perampasan yang berlangsung secara terorganisir. Untuk mengasah perspektif kritis terhadap eksistensi museum kolonial, saya rasa berguna untuk melihat beragam kategori pencurian dan menempatkannya dalam sebuah spektrum. Betapa mudahnya praktik mengunduh file sebuah buku yang sebagian besar dilakukan untuk kepentingan menulis, membaca, dan memperluas imajinasi, dianggap sebagai pencurian. Betapa menggelikan hal itu terdengar.

Lagi pula, terlalu mudah untuk menuduh orang mencuri hanya karena teknologi yang memungkinkan untuk mengunggah dan mengunduh sesuatu makin mudah. Mengunggah dan mengunduh buku tidak sama dengan berkurangnya rasa hormat terhadap pengarang.

Semakin sering saya mendapatkan buku yang saya perlukan di Internet, rasa penghargaan terhadap mereka yang mengupayakan ketersediaan buku tersebut di platform yang bisa diakses banyak orang tersebut makin besar. Teks digital yang saya dapatkan biasa muncul dalam penampilan digital yang beragam. Suatu buku mungkin tersedia dalam format buku digital yang mulus, rapi, dan dalam ukuran file yang tidak besar. Sering juga saya mendapat buku dalam ukuran file yang luar biasa besar, sehingga tidak mudah untuk dibagikan kepada yang lain.

Sementara dalam waktu lain, suatu buku muncul dalam bentuk halaman-halaman yang dipindai, lengkap dengan coretan-coretan si pemilik buku di semua halaman. Meski saya tentu saja senang mendapatkan file buku digital, saya menikmati buku berupa hasil pindaian. Saya membayangkan kegigihan mereka yang sudah bersusah payah memindai tiap halaman buku, dan mengunggahnya ke Internet. Saya juga senang membaca coretan-coretan yang ada di sekujur buku, mengamati tiap konsep dan kata yang digarisbawahi, dan lantas membaca komentar di pinggir halaman. Sambil membaca, saya merasa seperti sedang bercakap-cakap dengan pemilik buku itu.

Beberapa waktu yang lalu, saya mencari buku *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, sebuah kumpulan tulisan yang diedit oleh Cher-

rie Moraga dan Gloria Anzaldua. Buku ini diterbitkan oleh Kitchen Table: Women of Color Press, yang berbasis di New York, ada 1982. Saya mendapatkan file ini dari sebuah blog bernama https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/. Di halaman depan, sebelum sampai di sampul buku, terdapat catatan kecil ditujukan kepada para pengunduh:

CATATAN BAGI PARA PENGUNDUH:[4]

Buku ini dibuat dari banyak sumber. Pertama, kami mendapatkan halaman-halaman hasil pindaian dari fuckyeahradicalliterature.tumblr.com. Setelah itu, kami membersihkannya, dan memindai beberapa bab yang hilang (*Entering the Lives of Others dan El Mundo Zurdo*). Kami juga mengganti gambar-gambar dengan yang berkualitas lebih baik. Sayangnya, salinan buku yang kami dapatkan ini memiliki La Prieta, dari El Mundo Zurdo, dalam kualitas yang kurang baik, sehingga kami menggantinya dengan yang sama dan kami dapatkan dari scribd.com Mohon disadari bahwa ini adalah teks yang sama tetapi berasal dari edisi lain, sehingga ia memiliki pengaturan halaman yang berbeda.

Selamat menikmati dan bagilah buku ini ke banyak tempat!

Catatan kecil ini seperti sedang menawarkan cara pandang lain dalam melihat perlintasan sejarah produksi buku. Ia mendetilkan bagaimana file buku tersebut ditemukan, dengan mengakui tempat dan nama situs di mana ia didapatkan, dan beragam cara yang ditempuh untuk membuatnya sampai pada bentuk yang dianggap memenuhi standar kelayakan untuk dibaca orang. Rata-rata mereka yang kerap melakukan praktik mengunduh buku tidak mengetahui bagaimana perjalanan sebuah buku sampai dalam bentuk yang siap untuk diunduh dan dinikmati. Membaca teks ini, kita diajak untuk memahami proses bagaimana sebuah

file buku melewati tindakan reparasi tertentu sebelum diunggah—membersihkan halaman hasil pindaian yang kurang bersih (mungkin dari coretan-coretan di pinggir halaman), melengkapi bagian buku yang hilang, sampai memperbaiki kualitas foto yang kurang baik. Dengan mengeksplisitkan nama beragam situs di mana file awal dan kepingan-kepingan buku didapatkan, ia menempatkan mereka sebagai pihak yang mempunyai peran dalam menyediakan sumber pengetahuan di Internet. Sebuah buku merupakan buah dari hasil kerja sama dengan banyak orang. Dan sebuah pengetahuan itu harus dibagi.

Kunci Copy Station. Since 1999: Fotokopi sebagai teknik menimbun pengetahuan masa depan

Sebagai cara untuk memperingati ulang tahun yang kesepuluh pada 2009, Kunci menyelenggarakan sebuah acara publik bernama Kunci Copy Station. Judul acara ini sengaja dibuat dengan merujuk pada bagaimana tempat layanan fotokopi biasa menamai usahanya. Sesuai namanya, pada hari istimewa tersebut, kami mengubah kantor kami menjadi tempat fotokopi. Kami memesan kotak neon bertuliskan Kunci Copy Station, dan memasangnya di atas pintu.

Sebuah mesin fotokopi dan dua orang operator telah disiapkan di satu-satunya ruangan besar yang sehari-harinya berfungsi sebagai ruang tamu, ruang kerja, dan ruang perpustakaan. Kami mengundang orang-orang untuk datang tidak hanya untuk merayakan keberadaan kami, tetapi terutama untuk memfotokopi materi koleksi perpustakaan yang kami punya. Selain itu, mesin fotokopi juga kami fungsikan sebagai cara untuk menambah koleksi perpustakaan. Lewat

undangan terbuka, kami umumkan bahwa siapa pun yang berminat hadir di perayaan ulang tahun juga diharapkan untuk membawa materi apapun yang dianggap perlu untuk dikoleksi perpustakaan. Bunyi undangan kami seperti ini:

> Kunci Copy Station - Since 1999
>
> "Bernostalgia tidak pernah jadi pilihan utama kami. Kami selalu lebih memilih untuk pergi ke masa depan yang lebih baik." Teman-teman terbaik, tahun ini kami berusia 10 tahun.
>
> Serangkaian pengalaman baik dan buruk telah kami alami, juga uji coba gagasan telah kami lakukan. Untuk memperingati sepuluh tahun kelahiran kami, kami mengundang anda semua untuk hadir di acara yang kami namakan sebagai "Kunci Copy Station. Since 1999" pada Kamis, 10 September 2009, 14:00-19:00 WIB. Ini adalah sebuah acara yang didedikasikan untuk memberi kesempatan publik untuk datang dan mengakses koleksi Perpustakaan Kunci dengan cara fotokopi. Jadi datanglah, mesin fotokopi dan searing operator akan siap tersedia untuk melayani anda. Bawalah kertas sendiri jika anda merasa ingin membuat banyak kopi dokumen. Kami juga ingin menggunakan hari ini sebagai cara untuk menambah koleksi pustaka kami. Jika anda memproduksi majalah atau zine yang menurut anda perlu dikoleksi, bawalah. Makanan dan minuman akan tersedia. Untuk semua yang selama ini selalu mendukung dan percaya pada kerja-kerja yang dilakukan Kunci, tiada kata lain selain terima kasih.

Saat waktu perayaan tiba, lampu neon menyala, dan mesin fotokopi sudah beroperasi, dengan bunyinya yang khas, ditimpali suara gesekan kertas, kantor kami benar-benar terasa seperti kios fotokopi sesungguhnya. Tapi sekaligus suasana sore itu juga merepresentasikan

pesta ulang tahun bersama di mana orang berkumpul bersama dengan riang gembira untuk makan, minum, dan membuka percakapan tentang banyak hal. Perasaan kegembiraan ini perlu ditekankan untuk menunjukkan bahwa materi yang diperoleh secara gratis bukan satu-satunya yang mendorong terjadinya interaksi.

Saya sering memikirkan suasana Kunci Copy Station saat itu sebagai ruang di mana kita bisa bebas mengakses materi pengetahuan secara gratis. Makna gratis bisa diperdebatkan lebih jauh. Di satu sisi, ia gratis karena semua orang yang datang tidak perlu mengeluarkan biaya apapun untuk fotokopi. Tapi di sisi lain, acara Kunci Copy Station bisa terselenggara karena Kunci menyewa mesin fotokopi dan operator. Biaya sewa mesin fotokopi dan operator tidak murah. Pengeluaran untuk item ini dibiayai oleh kantor. Meskipun tidak murah, tapi alokasi item pengeluaran ini merupakan prioritas utama dalam peringatan hari jadi kami. Menyewa mesin fotokopi seperti menekankan praktik yang sudah sama-sama kita kenali—memfotokopi untuk mendapatkan beragam materi yang tidak kita miliki. Mesin fotokopi dan operatornya merupakan bagian dari teknologi pengganda dokumen yang tidak dimiliki oleh semua orang. Kepemilikannya terbatas pada individu dan kelompok yang mampu membeli dan lantas memutarnya sebagai alat produksi ekonomi. Sesuatu yang gratisan, atau dilabeli dengan bebas, tanpa dipungut biaya, hanya bisa dicapai melalui kepemilikan infrastruktur teknologi tertentu.

Dalam kondisi di mana sesuatu bisa didapatkan secara gratis, atau bebas, ia memberi kelonggaran dalam memandang tentang watak dari materi yang bisa

diakses lewat cara ini. Suasana gembira yang dirasakan juga perlu dipertimbangkan sebagai suatu faktor yang ikut membentuk relaksasi dalam memandang materi yang didapat secara gratis. Saya tidak tahu persis koleksi apa saja yang difotokopi oleh para tamu yang datang. Saya juga tidak tahu materi tambahan apa saja yang kami dapatkan dari mereka. Identifikasi materi hasil fotokopi terasa tidak terlalu mendesak, dibandingkan kemungkinan yang didapatkan dari praktik fotokopi itu sendiri.

Di hari itu, fotokopi menuju pada kemungkinan untuk mendapatkan materi cetakan dalam jumlah besar. Fotokopi adalah teknologi dan metode yang membuat kami membangun kemampuan sebagai penimbun. Seperti pemulung, menimbun artinya mengumpulkan sesuatu dengan logika membayangkan bahwa mungkin ia akan berguna di masa depan.

Pengetahuan di sini berarti sesuatu yang bisa diantisipasi. Tujuan yang jelas dari mengumpulkan sesuatu tidak terlalu penting. Yang penting adalah perasaan bahwa kita telah berjaga-jaga, melakukan sesuatu yang nyata untuk mengamankan kebutuhan pengetahuan kita. Para pencari pengetahuan dengan cara seperti ini tidak dimotivasi dengan alasan untuk menguangkan materi yang dimiliki. Melainkan lebih didasari untuk mendapatkan sesuatu. Antisipasi sebagai moda dan karakter untuk menjaga keingintahuan yang menurut-ku penting untuk dipertahankan.

Orang-orang datang ke acara ulang tahun Kunci dengan membawa pola pikir antisipasi bahwa mereka akan mendapatkan banyak hal berharga secara gratis. Mungkin hal ini sama dengan pola pikir ketika datang

ke acara *bancakan*, peringatan peristiwa penting yang ditandai dengan pertemuan warga dan pembagian makanan gratis dalam budaya Jawa.

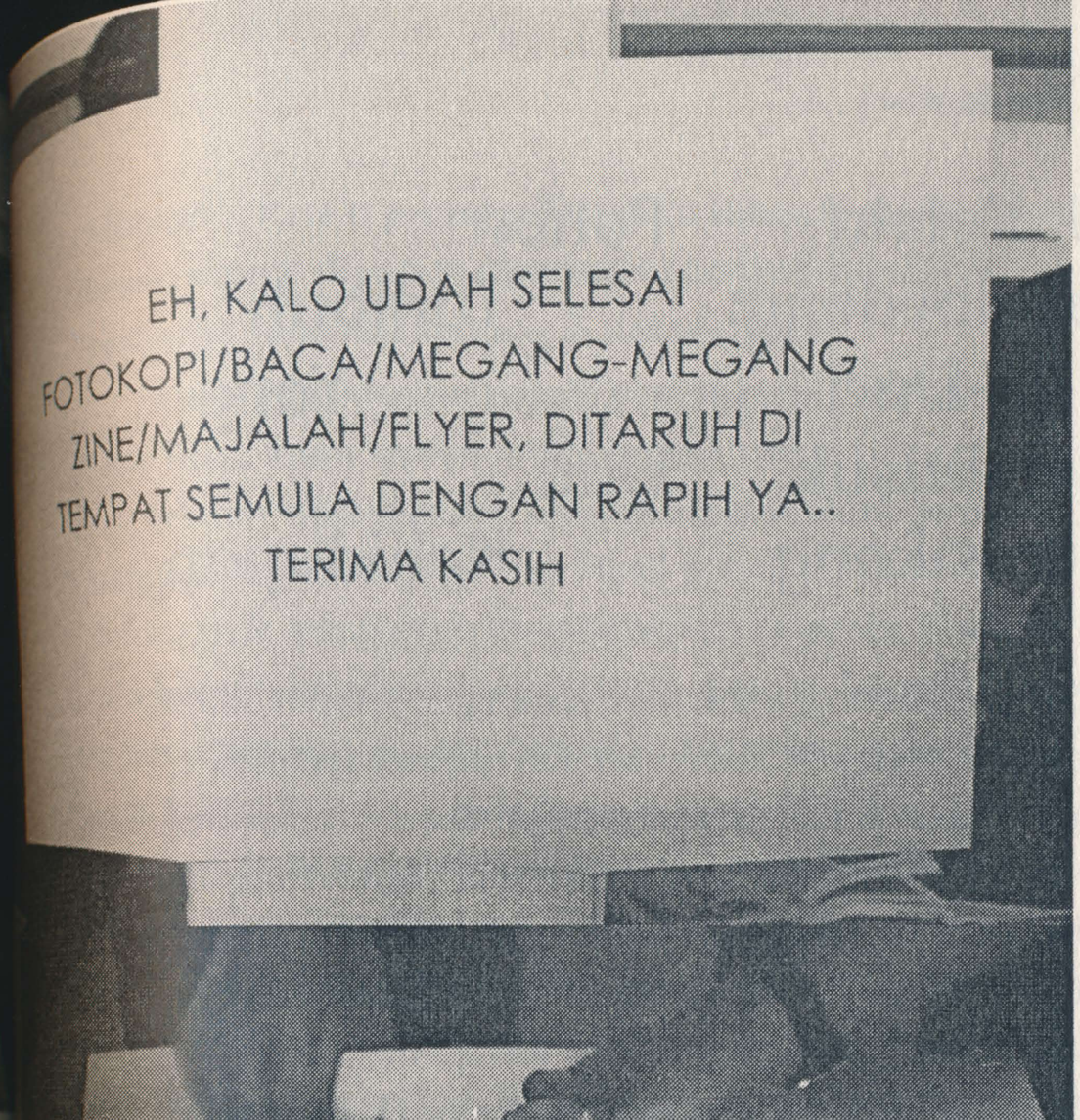
Acara fotokopi bersama sebagai bagian dari pesta ulang tahun Kunci ke-10 itu berakhir ketika listrik rumah njeglek, dan pengoperasian mesin fotokopi yang kami sewa terpaksa dihentikan. Ia memakan energi listrik yang terlalu besar. Lalu para pengunjung pun menghentikan praktik fotokopinya.

19a

19b

19a. Pengunjung acara Kunci Copy Station. Foto dokumentasi: Kunci Study Forum & Collective

19b. Mella Jaarsma dan Wok the Rock melihat-lihat koleksi zine. Foto dokumentasi: Kunci Study Forum & Collective



19c

19d

19c. Petunjuk mengeksplorasi zine. Foto dokumentasi: Kunci Study Forum & Collective

19d. Kue ulang tahun Kunci 10 tahun. Foto dokumentasi: Kunci Study Forum & Collective

20. Pohon Ketela Tumbuh Yang Tegalbedeng: Dan Dari Kehidupan Membusuk, Menyokong

Suatu malam di 2004, saya datang di pembukaan pameran Klinik Seni Taxu—sebuah inisiatif seniman yang berbasis di Bali, di Rumah Seni Cemeti (sekarang bernama Cemeti—Institute for Art and Society). Pameran ini berjudul "Memasak Sejarah." Pameran ini adalah hasil pemikiran kelompok Klinik Seni Taxu tentang pembantaian politik yang terjadi mengikuti periode 1965. Di pameran ini juga bisa disaksikan respon dan refleksi pribadi dari para anggota Klinik Seni Taxu. Tulisan ini adalah refleksi dari apa yang saya lihat dari pameran itu, dan terus menancap di kepala.

Di pintu depan, saya melihat dua meja panjang kayu dengan deretan piring kecil berisi aneka makanan manis yang terbuat dari singkong. Tidak jauh dari piring-piring itu, ada kompor gas, dengan panci besar yang mendidih. Dua laki-laki berdiri di belakang meja, dengan berhati-hati mengambil seporsi kecil makanan dari panci, lalu menaruhnya di piring-piring yang ada di depannya. Para pengunjung pameran berkerumun di sekitarnya. Suara percakapan terus terdengar.
Di halaman depan Cemeti, terdapat instalasi kebun dengan ketela pohon raksasa yang berposisi seolah seperti baru saja dicabut dari dalam tanah. Instalasi ini adalah karya Wayan Seriyoga Parta dan Ketut

Moniarta. Ketela pohon raksasa itu tampak segar, super besar, seperti dipupuk oleh begitu banyak substansi berharga yang terkandung di dalam tanah.

Setelah mendengar pidato pembukaan dari Klinik Seni Taxu, kami semua mulai masuk ruang pameran. Sebuah video pendek sedang diputar. Para petani sedang memanen singkong. Hasil panen dimasukkan ke dalam truk, yang akan membawanya ke pasar. Kamera lalu beralih ke sebuah wawancara dengan Mangku Tila. Ia bercerita tentang pembantaian para tersangka anggota Partai Komunis Indonesia di awal Oktober 1965. Para pembantai membawa para tawanan ke sebuah area di Desa Tegalbedeng. Dari senja sampai matahari terbit, para pembantai—yang dilatih dan ditugaskan untuk membasmi komunis—dengan pedang di tangan, menunaikan tugasnya. Tahun demi tahun berlalu, dan lokasi pembantaian pun telah berubah menjadi lahan pertanian. Tanah di area tersebut produktif menghasilkan singkong. Dari tempat inilah, Klinik Seni Taxu membeli singkong, yang lantas dimasak menjadi aneka makanan untuk para pengunjung pameran malam itu. Di ruang utama pameran, terdapat meja-meja dengan aneka makanan terbuat dari singkong yang disusun dalam wadah-wadah cantik selayaknya sesajen.

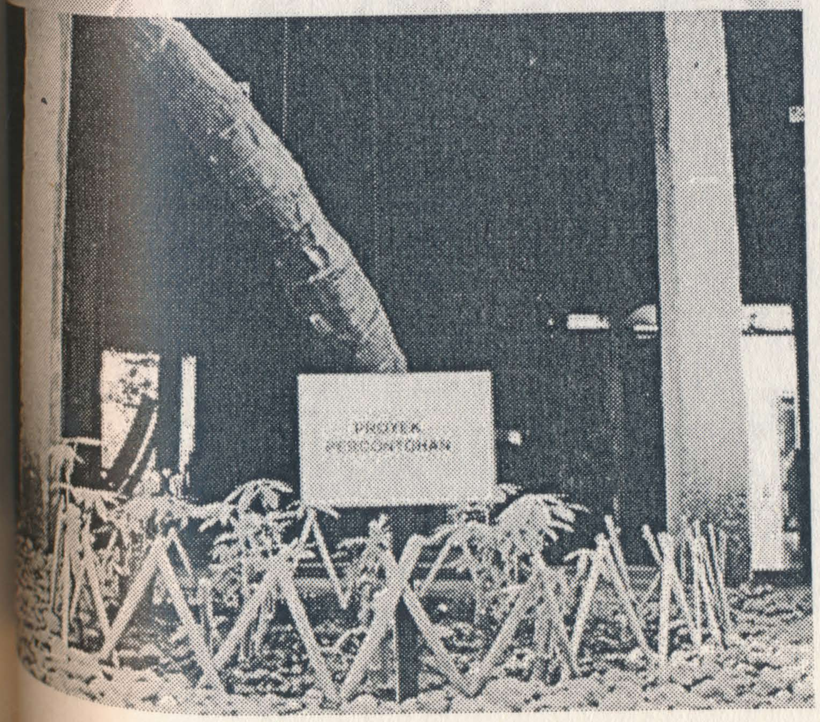
Menurut informasi yang terekam di video tersebut, para petani dan penduduk desa yang mengetahui sejarah apa yang terjadi di Tegalbedeng malam itu sebagian besar enggan untuk mengonsumsi singkong dari tanah itu. Meskipun demikian siklus kehidupan para singkong tersebut telah lengkap. Tubuh dari mereka yang dibantai, yang dianggap musuh, dimata para pembantai, telah bermetamorfosis menjadi substansi natural—'kotoran manusia' yang lantas meningkatkan

kesuburan tanah. Pada periode 1965, para kotoran politik ini menemui kematiannya. Apa yang dianggap sebagai kotoran, lewat aksi destruksi, akan tetap dianggap sebagai kotoran. Pameran ini menunjukkan pembalikan dari siklus kehidupan. Kotoran telah bertransformasi menjadi sesuatu yang berharga. Sesuatu yang dilenyapkan tidak serta merta lenyap, melainkan ia bisa muncul lagi sebagai substansi bergizi untuk menyokong kehidupan.

Saya tidak mempunyai rasa jijik ketika menyantap makanan singkong olahan Klinik Seni Taxu itu. Mungkin sebenarnya saya sedang sibuk mengartikulasikan perasaan dan pikiran yang ada di kepala. Proses artikulasinya berlangsung terus menerus. Ritmenya bisa pelan, atau cepat, dan bisa dimunculkan oleh bermacam hal. Sesuatu yang berharga, dan yang terus hidup, dari memakan singkong yang disuburkan oleh rabuk 'kotoran politik 1965' ini adalah memori sejarah tentang mereka yang dihilangkan secara paksa.

Singkong menunjukkan ekskresi—dalam makna literal dan metafora—yang berhubungan dengan makanan. Yang kotor dan yang bersih tidak bisa dipisahkan. Singkong juga berfungsi sebagai pemandu—yang membawa ke jalur rahasia untuk menemukan kebenaran. Ia adalah kebenaran dengan bau kemanusiaan busuk yang sangat kuat. Kunci untuk membukanya, yang bisa jadi akan terus disembunyikan, ada di perut kita.

20a. Performans Memasak Sejarah. Klinik Seni Taxu, 2004. Foto Dokumentasi: Indonesian Visual Art Archive (Dwi Rahmanto)



20b. Proyek Percontohan. Menanam ketela pohon di halaman Cemeti. Wayan Seriyoga Parta dan Ketut Moniarta, 2004. Foto Dokumentasi: Indonesian Visual Art Archive (Dwi Rahmanto)

20c. Aneka makanan singkong. Ketut Moniarta, 2004. Foto Dokumentasi: Indonesian Visual Art Archive (Dwi Rahmanto)

21. Pangan Liar: Praktik, Konsep dan Nilai Guna

Spektrum makna liar itu merentang panjang dan menukik dalam. Ia berlapis banyak—tergantung pada konteks apa liar dilekatkan. Dari sesuatu yang tumbuh di tempat-tempat tak biasa, dibudidayakan dengan cara-cara berbeda, sampai tumbuh mudah dalam jumlah banyak, meski diperlakukan secara sembarangan, ia mengindikasikan sifat kuat yang liat. Ia seperti liat yang muncul dari keengganan untuk bisa diatur dengan mudah. Ada aspek tak terduga, atau ketidaktahuan, ikut melapisi makna liar. Hal ini membentuk keingintahuan yang besar atas makna liar.

Tiap usaha yang dilakukan untuk membicarakan konsep 'liar' terbaca seperti sedang menawarkan perspektif baru atas liar. Ia seperti sedang mengonstruksi makna baru atas liar. Saya berasumsi bahwa konstruksi baru tersebut dilandasi dua alasan. Pertama, ia didorong oleh kenyataan bahwa sesuatu yang tumbuh secara liar itu menjanjikan keberlimpahan. Biasanya ia tersedia dalam jumlah banyak. Sesuatu yang dianggap liar, tapi tersedia dalam jumlah banyak, tetap dimasukkan dalam kategori tak biasa. Kedua, ia didorong oleh semangat untuk memaknai ulang keberlimpahan (dari hal tak biasa itu), dan memasukkannya dalam peta kehidupan sehari-hari. Secara terorganisir maupun sporadis, semangat ini sering muncul sebagai semangat,

hasrat, atau intuisi, untuk memperlebar simpanan kosa-kata tentang cara bertahan hidup.

Secara umum, makna keliaran pada tanaman liar berasal dari pandangan bahwa ia tidak bisa dimakan. Dengan caranya sendiri-sendiri, tulisan-tulisan yang masuk dalam antologi Jurnal Pangan Liar ini membingkai tanaman liar sebagai sesuatu yang menawarkan nilai guna baru dalam konteks ketahanan pangan. Sebagai konsep teknis yang spesifik, ketahanan pangan menjadi bagian dari pembentukan wacana populer tentang politik ketersediaan makanan di media. Hal ini membuat liar secara otomatis dilekati dengan nilai guna, yang ditemukan kembali. Dalam perbincangan sehari-hari, ia mengundang simpati dan dianggap penting untuk dipertimbangkan karena ia seperti membuat gerakan yang punya makna positif demi mencapai kecukupan kebutuhan hidup. Sekaligus ia memunculkan pertanyaan baru tentang apakah dikotomi liar dan berguna tersebut tidak terlalu sederhana. Di sisi lain, soal kecukupan kebutuhan hidup terasa mudah ditangkap sebagai urusan bersama. Menempatkan hal ini dalam konteks penerbitan Jurnal Pangan Liar yang berposisi di antara ruang seni kontemporer, antropologi makanan, dan teknologi pertanian, ia seperti membuka kemungkinan untuk keluar masuk pemaknaan liar yang berada dalam ruang lingkup makanan dan di luarnya.

Lewat tulisan ini, saya ingin membebaskan liar yang diletakkan dalam konsep berguna dan tidak berguna. Tujuan tulisan ini diarahkan untuk mencoba membuat konseptualisasi tentang pengetahuan liar dalam konteks produksi budaya lebih luas. Hal-hal apa yang bisa didapatkan dari membicarakan tentang keliaran? Tulisan

ini mendiskusikan tentang bagaimana pengetahuan tentang tanaman liar dibentuk, dan bersirkulasi dalam lingkungan sosial. Bagaimana makna 'liar' dalam konteks tanaman, dan makanan, didefinisikan? Di seluruh tulisan ini, saya menggunakan 'tanaman liar' dan 'pangan liar' secara bergantian. Lewat tulisan ini, saya ingin meringkas dan mengerucutkan kembali beragam pandangan tentang makanan liar yang diulas di tulisan-tulisan di jurnal ini. Tulisan ini mengeksplorasi tentang beragam hal yang diputar dalam pembentukan wacana tentang liar.

Kerangka pemikiran: liar/yang dianggap liar, pengetahuan berbasis kolaborasi

Di bagian ini, saya mengelaborasi beberapa kerangka pemikiran yang menurut saya berguna dipakai untuk memahami batas-batas yang membentuk makna liar. Ia membantu meluaskan imajinasi tentang faktor-faktor apa yang menyumbangkan peran dalam politik pembentukan makna liar.

Menulis tentang hubungan antara globalisasi, aliran migrasi manusia yang dipandang melanggar hukum, dan barang-barang kriminal yang melintasi perbatasan internasional, Van Schendel dan Abraham (2005) menawarkan pendekatan baru terhadap makna ilegal. Pendekatan baru ini menurut saya berguna untuk dipakai menjelaskan bagaimana makna liar ditekankan dalam konteks lokal. Untuk memahami keberlanjutan aliran ilegal dalam konteks modern, Van Schendel dan Abraham[1] mengingatkan atas keterbatasan dari "*seeing like a state*", memandang seperti otoritas negara, dan mendorong untuk memandang definisi ilegal sebagai sesuatu yang situasional. Hukum tidak selalu punya

kuasa atas segalanya. Van Schendel dan Abraham mengidentifikasi pembentukan empat ruang dimana otoritas politik yang formal berkompetisi melawan otoritas sosial tak formal untuk meraih kuasa. Ruang pertama dinamakan sebagai *ideal state*, ruang ideal dimana aturan sosial, nilai, dan norma, dikombinasikan dengan ekspresi legal. Ruang pertama adalah *anarchy*, sebuah ruang dimana semua ilegal dan dianggap ilegal, atau *illicit*. Ruang ketiga, *crony capitalism*, atau *failed state*, adalah ruang dimana hukum negara itu terbukti punya banyak lubang dan menyediakan banyak ruang untuk melangsungkan aktivitas-aktivitas yang dipandang ilegal. Ruang keempat, *underworld* atau *borderland*, adalah sebuah ruang dimana yang ilegal dan yang dianggap tak melanggar hukum, *licit*, saling terjalin dan sulit untuk dibedakan dan dipisahkan.[2]

Pertarungan antara otoritas politik formal dan otoritas sosial informal mewujud dalam tekanan sistem hukum formal dalam ruang-ruang yang dipandang legal. Sirkulasi barang-barang yang ilegal tapi dianggap tak melanggar hukum (*illegal but licit*), mengindikasikan kenormalan dan penerimaan sosial yang besar. Akan tetapi ruang-ruang dimana mereka bersirkulasi tidak pernah sepenuhnya lepas dari kehadiran negara. Van Schendel dan Abraham mendeskripsikan ruang tersebut sebagai ruang di antara, yaitu ruang yang tersedia untuk melakukan aktivitas yang dapat dikategorikan sebagai *(il)licit*.[3] Ia adalah suatu praktik yang secara hukum tidak dibenarkan, tapi secara sosial dilindungi.

Van Schendel dan Abraham memberi tambahan cara pandang yang lebih mendalam bahwa eksistensi

liar itu situasional. Ia muncul sebagai konstruksi yang mendapat pengaruh dari beragam kuasa dan kebutuhan. Ia juga muncul sebagai kategori produk budaya yang bisa menyeberang ke, atau bertukar peran dengan, kategori produk budaya yang lain.

Senada dengan Van Schendel dan Abraham yang mendorong untuk memikirkan soal legal dan ilegal sebagai sesuatu yang situasional, dan bukan dikotomi ketat sesuai cara pandang otoritas negara, Anna Lowenhaupt Tsing (2005) mengajak untuk mempertimbangkan liar sebagai negasi dari kategori-kategori yang dianggap modernis. Dalam proses pengelompokan sesuatu sebagai 'liar', atau '*indigenous*', Tsing berpendapat bahwa hal ini merupakan produk dari proses pengeluaran hal-hal dari lanskap 'modern.' Lebih jauh, Tsing mengatakan, "*These are modernist categories in negation; they index people and places not included in "modern" landscapes, that is, landscapes in which planners have worked hard to subjugate variety for the cause of regularity, hygiene, property, efficiency, and profit. Because indigenous people and wild nature only exist in opposition to these modernist programs, any generalizations we make about them are likely to be wrong*" (Ini semua adalah kategori modernis yang paling berlawanan; mereka mencatat orang dan tempat yang tidak masuk dalam lanskap 'modern', yaitu lanskap dimana para perancang bekerja kelas untuk menaklukkan keragaman demi regularitas, kesehatan, properti, efisiensi, dan keuntungan. Mengingat masyarakat adat dan alam liar hanya eksis dalam hubungannya yang bertentangan dengan program modernes ini, tiap upaya penyamarataan akan salah).[4]

Aksesibilitas merupakan elemen penting yang membentuk sebagian makna keliaran suatu tanaman. Pembicaraan tentang cara mengakses tanaman liar membentuk fokus dari tulisan-tulisan di jurnal ini. Cara mendapatkan tanaman liar penting untuk dibicarakan karena ia berbeda dengan cara untuk mendapatkan tanaman yang bukan liar. Hal ini menuju pada pembicaraan lain tentang jenis-jenis tanaman liar yang ditemukan kembali, atau dicari-cari. Perbincangan tentang tanaman liar kerap diawali, atau diakhiri, dengan mengingat kembali atau menerangkan ulang jenis tanaman liar, yang dikonsumsi sehari-hari. Hasil ingatan dan penjelasan dari beragam sumber muncul sebagai sebuah daftar panjang pangan liar. Untuk mengilustrasikan hal tersebut, berikut ini adalah daftar pangan liar yang saya kumpulkan dari hasil membaca tulisan-tulisan jurnal ini:

Ceplukan. Kelor. Genjer. Lompong. Bunga telang. Sintrong. Jamur barat. Krokot. Kecombrang. Semanggi air. Uwi. Waru. Mangir. Bambu. Aren. Kayumanis. Pucung. Rotan. Gondang. Bulu. Padi umur sedang. Padi umur dalam. Padi merah. Padi putih. Padi hitam. Padi gogo. Padi wulu. Ketan. Jagung putih dan blorok. Singkong genjah urang. Singkong Joyoroso. Singkong Pandesi. Sundo. Bothe. Tales. Senthe. Sundo ireng. Surinama. Bothe anak. Uwi beras. Uwi bangkulit. Gembili. Gembolo. Gadung. Uwi beras. Ganyong. Garut. Jewor/Sintrong. Klenci. Ucen-ucen. Ganja sayur. Jinten. Menur Dadu. Pacul gowang. Legetan. Regedeg. Pegagan. Benteot. Kenikir. Kunyit. Genjer. Bayam. Daun ginseng. Kemangi. Meniran. Tapak liman. Ciplukan. Mlanding. Sembugan.

Memperdalam tawaran untuk memandang liar sebagai kategori modernis, Tsing juga mendorong untuk melakukan refleksi atas karakter pengetahuan yang diproduksi dari mengamati apa yang dimasukkan dan dikeluarkan dalam kategorisasi. Di titik ini, konsep pengetahuan lokal bisa dipertimbangkan sebagai bentuk penghargaan atas nilai kebijaksanaan yang ditawarkan darinya. Donna Haraway (1988) mengemukakan konsep "*situatedness*" dalam produksi pengetahuan.[5] Untuk memikirkan suatu pengetahuan sebagai produk yang *situated*, atau dilokalkan, artinya menunjukkan usaha terus menerus untuk tidak mudah menyerah terhadap klaim-klaim universal, maupun lokal, yang membentuk makna pengetahuan.

Meskipun demikian, Tsing juga mengajukan untuk mempertimbangkan aspek *eclectic knowedge* (pengetahuan eklektik) dan *overlapping pleasure* (kesenangan yang saling berhubungan).[6] Dua aspek tersebut menarik untuk dipertimbangkan karena ia berhubungan dengan soal pembuatan daftar. Di bagian sebelumnya, saya telah mengilustrasikan daftar tanaman liar sebagai salah satu hasil membaca tulisan-tulisan di jurnal ini. Dalam proses riset lapangannya di Meratus, Kalimantan, Tsing mengelaborasi praktik membuat daftar tanaman yang dilakukannya bersama Uma Adang, salah satu tokoh utama penelitian antropologisnya. Mengikuti Tsing, membuat daftar mengindikasikan "*the pleasure of biodiversity*", keragaman hayati yang menyenangkan. Aspek menyenangkan tersebut berasal dari pandangan bahwa keragaman alam berasal dari kepedulian yang dibagi oleh mereka yang berada di lingkungan yang dekat dengan alam. Kepedulian tersebut datang

dari pengetahuan budaya yang penting. Lagi mengikuti Tsing, membuat daftar menyimpan "*global friction*", ketegangan global yang menunjukkan waktu dimana perspektif pribadi dan cara hidup lokal dipakai sebagai cara untuk terlibat dengan globalisme.[7] Untuk menghubungkan aspek *eclectic knowledge* dan *overlapping pressure* dalam produksi pengetahuan lokal, lebih jauh Tsing mengajukan untuk memandangnya sebagai pengetahuan yang dibangun dengan membangun relasi *collaborative*.[8] Pembacaan ini menambahkan aspek dinamis dalam produksi pengetahuan tentang tanaman liar.

Liar, berguna, tersembunyi, anti normalisasi

Popularitas tanaman liar, seperti dinarasikan dalam tulisan pengantar di Jurnal Pangan Liar, *Kehidupan Sosial Komoditas Pangan Liar* (Monika Swastyastu)[9], muncul dari pertukaran narasinya dari tanaman liar menjadi komoditas tanaman yang berguna. Suatu elemen penting yang mengikat makna berguna dalam tanaman liar adalah temuan bahwa alih-alih sesuatu tersebut adalah tanaman liar, seperti anggapan semula, ia berguna bagi kesehatan. Pertukaran narasi tersebut disertai dengan penamaan baru tanaman liar sebagai *super food*, makanan super. Hal ini meningkatkan produksi pengetahuan baru terkait kandungan nutrisi dari tanaman liar. Tanaman liar adalah bagian dari "keping pangan yang hilang" (Baning Prihatmoko).

Upaya untuk memaknai tanaman liar sebagai komoditas, juga membuka kemungkinan untuk membacanya sebagai penjinakan. Penjinakan berlangsung lewat pembalikan narasi liar sesuatu yang berguna. Ia

tak lagi liar. Ia harus dilestarikan dan dibudidayakan. Kedua tulisan di atas menghubungkan popularitas, atau kemunculan kembali, tanaman liar, didorong oleh kebutuhan mendapatkan bahan pangan alternatif. Kebutuhan akan bahan pangan alternatif ini mudah mendapatkan simpati dan persetujuan. Sebagian dari beragam faktor yang berkontribusi terhadap penyempitan dan kerusakan lahan pertanian telah menjadi pengetahuan umum. Tulisan Baning Prihatmoko mengupas tentang peran Revolusi Hijau dalam perubahan mendasar dalam memandang cara bertani dan hasil pertanian.[10] Tulisan Agung Satriya Wibowo, *Ingatan Terserak, Cerita Sayup dan Citarasa Tersembunyi*[11], memberikan pandangan lain tentang peran otoritas pemerintah Orde Baru dalam memaksakan penanaman vanili dan kakao, tanaman perkebunan yang dianggap lebih menguntungkan dalam industri pertanian. Hal ini mengakibatkan penyempitan lahan pertanian padi dan hasil pangan lain. Ia juga mengikis secara pelan kapasitas kemampuan untuk memenuhi kebutuhan sendiri dalam budaya pertanian. Selain itu, ia juga mendorong ketergantungan pada sistem pasar untuk memenuhi kebutuhan sehari-hari.

Beragam faktor dalam perubahan lahan pertanian tersebut menyebabkan kelompok tanaman tertentu menghilang secara pelan, atau jarang ditemukan. Ia dihilangkan secara paksa oleh rezim pertanian yang dibangun oleh negara. Di titik ini, kita bertemu dengan makna liar yang bersinggungan dengan modernisasi pertanian. Ia dianggap liar karena ia menghilang begitu lama, dalam pusaran bahan-bahan makanan lain yang dianggap normal.

Dalam ulasannya tentang kelompok Sekolah Pagesangan di Gunung Kidul, Gatari Surya Kusuma, *Sekolah Pagesangan: Upaya Preservasi Pengetahuan Pangan di Dusun Wintaos, Panggang, Gunung Kidul*[12], menyebutkan tentang penyebutan istilah pangan liar yang tidak ditemui di kalangan penduduk. Alih-alih pangan liar, para penduduk Dusun Wintaos, lokasi dimana Sekolah Pagesangan berada, menyebutnya sebagai pangan lokal. Ia adalah pangan lokal karena ia dianggap sebagai bagian dari bahan pangan sehari-hari. Eksistensi beragam tanaman yang masuk dalam konsep pangan lokal dianggap perlu dijaga demi mempertahankan ketersediaan pangan dan ekosistem pertanian desa.

Pergantian istilah dari pangan liar ke pangan lokal ini menarik untuk ditelusuri lebih jauh. Di bagian sebelumnya, saya telah berusaha menarik beragam karakter liar yang dibahas di tulisan-tulisan di jurnal ini. Karakter-karakter pembentuk keliaran tersebut adalah tak dikenali, hilang, atau dilenyapkan, juga ketidaktahuan akan nilai guna. Makna 'lokal' dalam konsep pangan lokal bisa berarti jenis pangan yang hanya bisa dijumpai di suatu lokasi tertentu saja. Kehadirannya terbatas, atau dibatasi, untuk beredar di suatu tempat. Dalam konteks penyebutan pangan lokal di kalangan penduduk Dusun Wintaos, saya mencoba untuk mengajukan pandangan bahwa 'lokal' di sini bukan berarti sesuatu yang berhubungan dengan lokasi tempat tanaman tersebut berada. Makna 'lokal' dalam konsep pangan lokal tersebut mungkin bisa berarti penambahan karakter lokal. Ia adalah 'pangan lokal', yang sekaligus juga bisa digantikan sebagai 'pangan Wintaos.' Ia adalah jenis

pangan yang bertahan seiring dengan sensibilitas dan pengetahuan akan ekosistem lingkungan luas. Dengan mengingat kembali penghilangan tanaman dan lahan pertanian yang berlangsung di banyak tempat, 'pangan Wintaos' bisa diartikan sebagai konsep pangan yang menolak tunduk terhadap normalisasi pertanian.

Terdesak, mencari-cari

Pergeseran pandangan dari tanaman liar ke tanaman bernilai guna tinggi disertai peningkatan pengetahuan tentang cara mendapatkan tanaman tersebut. Bagaimana praktik-praktik mendapatkan tanaman liar seharusnya didefinisikan? Dari penelusuran atas tulisan-tulisan di jurnal ini, sebagian praktik-praktik tersebut dirujuk dalam dalam bahasa Jawa—*ngasak*, *ngeramban*, atau *ngalas*. Hal ini menunjukkan relasi kuat antara praktik-praktik tersebut dengan pengetahuan lokal terkait bagaimana sumber makanan disediakan dan dicari.

Dalam *Meramban Urban: Pemetaan di Dusun Sorowajan, Bantul, Yogyakarta*, praktik *ngasak* didefinisikan sebagai "kegiatan mengumpulkan atau memungut sesuatu dari lahan tidak bertuan atau lahan orang lain." Istilah *ngasak* sering digunakan secara bergantian dengan *ngeramban*. Keduanya dipakai untuk menekankan pengumpulan bahan makanan yang berlangsung di ruang-ruang yang berada di antara publik dan pribadi. Sedangkan *ngalas* dipakai untuk mendefinisikan "aktivitas berkebun" dan "pergi ke hutan" (lihat *Sekolah Pagesangan: Upaya Preservasi Pengetahuan Pangan di Dusun Wintaos, Panggang, Gunung Kidul*). Istilah *ngalas* dipakai untuk merujuk aktivitas berkebun yang

berlangsung di sekitar hutan.

Aktivitas *ngalas* berlaku secara spesifik di dalam konteks dimana hutan menjadi situs sumber daya alam yang penting. Sementara itu, ruang-ruang yang bisa dipakai sebagai situs *ngasak* atau *ngeramban* lebih beragam. Dua tulisan—*Meramban Urban: Pemetaan di Dusun Sorowajan, Bantul, Yogyakarta* (Marcellina Dwi Kencana Putri)[13] dan *Peran Pengetahuan Perempuan dalam Agrikultur: Studi Kasus Konsumsi Tanaman Liar di Dusun Mendira, Jombang, Jawa Timur* (Gloria Mario Virginia)[14], menunjukkan praktik *ngasak* dan *ngeramban* bisa dilangsungkan di konteks pedesaan dan perkotaan. Ruang lingkup *ngasak*, *ngeramban*, dan *ngalas*, bergerak meluas dan menyempit sesuai dengan dinamika sosial politik yang berpengaruh dalam ketersediaan ruang tanaman tumbuh dan berkembang. Posisi meluas dan menyempit ini mengindikasikan proses navigasi dalam peta sumber daya alam yang berlangsung terus menerus. Keberlangsungan praktik *ngasak*, *ngeramban*, dan *ngasak*, sangat bergantung pada ketersediaan ruang untuk melakukannya.

Lebih jauh, eksistensi *ngasak*, *ngeramban*, dan *ngasak* mengindikasikan pengetahuan tentang ketersediaan pangan yang diturunkan dari satu generasi ke generasi berikutnya dalam keluarga. Aktivitas ini juga akan bertahan jika didukung oleh lingkungan yang tepat untuk menjalankannya. Tulisan Marcellina menunjukkan bagaimana komunitas ibu-ibu di Dusun Sorowajan melestarikan budaya *ngasak* lewat menjalankannya secara kolektif, dan menjadikan kegiatan *ngasak* sendiri sebagai cara untuk berbagi pengetahuan tentang kemampuan *ngasak*.

Di poin ini, bisa ditarik suatu pengertian bahwa *ngasak*, *ngeramban*, dan *ngalas* adalah pengetahuan kolektif yang siap dipakai sebagai metode mencari bahan makanan. Ia adalah metode untuk bertahan hidup. Lebih dari itu, ketiganya ditekankan sebagai praktik independen yang ditujukan bukan untuk mencari sesuatu dalam jumlah besar. Ia dinarasikan sebagai aktivitas yang dilakukan untuk mendapatkan bahan makanan tambahan untuk keluarga. Bahan makanan yang didapatkan dari praktik independen tersebut biasanya tersedia dalam jumlah tidak banyak. Ia hanya cukup untuk konsumsi keluarga. Salah satu hal yang menjadi daya tarik utama dari *ngasak*, *ngeramban*, dan *ngalas* adalah bahwa mereka membuka kemungkinan untuk mendapatkan makanan tanpa mengeluarkan biaya. Ia membentuk metode yang murah untuk mendapatkan bahan makanan secara mandiri. Hal ini adalah titik dimana bahan makanan yang didapatkan dari *ngasak, ngeramban*, dan *ngalas* berbeda dari gelombang komodifikasi atas pangan liar.

Sisa, liar

Di bagian terakhir tulisan ini, saya hendak menawarkan refleksi, apakah mungkin menjadikan liar sebagai perspektif yang potensial dipakai untuk mempertajam pendekatan atas beragam isu sosial politik yang lebih besar?

Dengan menengok kembali proyek Bakudapan lain terkait makanan sisa, *Living Leftover* (2017), saya hendak melihat kemungkinan tambahan karakter 'sisa' yang bisa berkontribusi pada pembentukan makna 'liar.' Selain itu, saya juga sedang berusaha membayangkan

kemungkinan untuk menjadikan sisa-sisa sebagai konsep tambahan yang bisa dikembangkan untuk memperkaya cara pendang atas relasi posisi dalam ekosistem sosial. Melalui proyek *Living Leftover*, pengertian tentang keterbatasan makanan dibayangkan ulang. Makna kesegaran dari suatu bahan dan tanggal kadaluwarsa dari suatu bahan makanan direntangkan. Makanan berusaha dialihkan menjadi perhatian atas nilai guna untuk memenuhi kebutuhan hidup manusia. Proses yang menyangkut bagaimana bahan-bahan makanan disiapkan, dimasak, dan disajikan di atas meja tidak hanya meliputi tempat-tempat yang dikenal seperti pasar, dapur keluarga, atau restoran. Makanan bisa tersedia lewat mengumpulkan sesuatu sedikit demi sedikit, mencari-cari, dan daur ulang.

Edisi terakhir dari proyek *Living Leftover* berusaha diarahkan untuk memperdalam makna sisa-sisa lebih jauh. Sisa-sisa digunakan sebagai lensa untuk memandang sejarah 1965 dalam konteks Indonesia pasca reformasi. Lewat proyek ini, Bakudapan mendiskusikan 1965 lewat makanan yang dimasak oleh para penyintas politik perempuan selama waktu yang dihabiskan mereka dalam penjara buatan Orde Baru. Bunga-bunga yang tumbuh liar, semak-semak, dan beraneka remah-remah bahan makanan, yang menjadi bahan makanan mereka sehari-hari selama di penjara, menarasikan intuisi untuk bertahan dari perempuan dan ibu di periode sejarah yang genting.

Proyek seni berbasis penelitian atas makanan sisa dan teknik memasak makanan sisa dalam konteks para penyintas politik perempuan tersebut membuka lapisan sosial dalam konteks makanan liar. Soal bertahan hidup

lewat makanan dalam bentuk apapun memang penting. Diskusi yang ada di proyek ini membicarakan tentang makanan liar yang dimakan karena terpaksa. Perspektif ini menunjukkan inovasi dari diskusi tentang relasi makanan dan topik sejarah 1965 yang biasanya menggunakan genjer sebagai pintu masuk. Meski seperti bisa dijumpai di jurnal ini, genjer muncul lagi sebagai salah satu tanaman liar yang dicari-cari. Selama Orde Baru, genjer dinarasikan sebagai tanaman yang diasosiasikan sebagai tanaman PKI. Saat ini ia kembali sebagai tanaman produktif, tapi telah menjadi liar karena jarang ditemukan.

Dalam kerangka sosial politik lebih luas, proyek ini juga menyangkut soal liar yang lain. Ia adalah liar yang melekat pada figur para penyintas politik perempuan dan mantan tahanan politik (biasa disingkat dengan 'tapol') ini. Saya memikirkan tentang makanan sisa-sisa yang dimakan oleh para perempuan ini selama berada di penjara. Karakter bahan makanan dalam pertunjukan diet keseharian mereka beragam. Ia menunjukkan jenis makanan sisa-sisa, apa adanya, dan tumbuh dan ditemukan di tempat tak terduga. Mungkin ia bukan jenis makanan yang biasa dimakan. Juga mungkin ia didapatkan dengan cara yang tak biasa, dan tingkat ketelatenan yang hanya bisa dicapai ketika hidup di bawah tekanan mencekam. Tahanan politik, orang sisa-sisa dari pertarungan politik suatu bangsa, memakan makanan sisa-sisa. Sisa-sisa yang mudah tergelincir menjadi liar, atau dimaknai sebagai liar, karena ia melekat pada figur para tahanan politik yang diasumsikan liar dan berbeda garis keyakinan politik dari rezim pemerintah yang berlaku.

Kesimpulan

Makna liar itu seperti pendulum yang bergerak-gerak dari liar, liar tapi berguna, dan tersembunyi. Kadang ia liar yang juga berarti tidak biasa. Mengingat kembali Tsing, ia adalah kategori tak biasa yang berasal dari politik inklusi dan eksklusi dalam lanskap pengetahuan modern. Pengetahuan tentang tanaman liar itu, seperti dibicarakan dalam tulisan Gloria Mario Virginia, adalah "pengetahuan perempuan." Ia diwariskan dari satu generasi ke generasi lain dalam satu keluarga. Ia adalah jenis pengetahuan yang akan bertahan lama dan terus berkembang selama ada proses dialog dengan orang tua, tetangga, dan banyak orang lain yang menjalankannya. Elaborasi atas teknik-teknik independen yang dipakai untuk mengakses pangan liar mengindikasikan aplikasi sensibilitas atas lingkungan yang menubuh dalam ingatan dan ritme kehidupan sehari-hari. Dalam tataran praktis, sensibilitas kolektif ini berguna bagi pemenuhan kebutuhan pangan komunitas. Dalam tataran luas, saya memikirkan hal ini memberi petunjuk bahwa sensibilitas merupakan perspektif berguna untuk membentuk pengetahuan budaya. Satu hal utama yang penting dari tulisan-tulisan di jurnal ini adalah kemungkinan untuk melebarkan liar sebagai cara pandang. Memandang dengan menggunakan konsep liar, atau mengikuti apa yang ditunjukkan oleh apa yang dipandang liar, juga bisa dilihat sebagai semacam *privilege*, atau kemewahan tersendiri. Ia adalah kemewahan yang bisa diubah menjadi perangkat sosial. Ia memungkinkan untuk bisa keluar masuk beragam kondisi, dan membayangkan yang liar dalam pusaran politik dan imajinasi ketahanan dan keberlangsungan hidup.

22. Aktivisme Logistik: Dapur Kolektif, Ruang Gerakan Independen dan Hidup Berjaringan Di Masa Pandemi

Tulisan ini berfungsi sebagai catatan yang merekam dinamika pergerakan masyarakat sipil di momen spesifik yang hanya berlangsung sekali dalam rentang waktu yang panjang. Inisiatif dapur kolektif mengindikasikan pertumbuhan model hidup berjaringan yang berdasar pada pemikiran bahwa kesejahteraan produsen budaya bergantung pada kesediaan untuk memperluas ruang lingkup kepedulian di luar area produksi kreatif. Ia mengubah perhatian dari penciptaan infrastruktur ruang untuk ekspresi kreatif yang menjadi fokus dari kolektif budaya independen setelah Reformasi 1998. Saya ingin menambah lapisan lain dari diskusi wacana praktik seni budaya yang menghargai peran penting tubuh sebagai alat produksi utama dalam mendapatkan penghasilan hidup.[1] Lebih jauh, saya ingin mengelaborasi pemikiran tentang penyediaan makanan sebagai bagian dari kerja membangun solidaritas.

Tulisan ini akan memusatkan perhatian pada Solidaritas Pangan Jogja (SPJ). Studi kasus di tulisan ini berpusat di Yogyakarta. Tetapi arah gerakan yang

ditunjukkan seringkali meluas melampaui batasan geografis Yogyakarta. Lewat akun Instagram mereka (@solidaritas.yogyakarta), profil inisiatif ini didefinisikan sebagai sebuah "dapur kolektif untuk menanggulangi krisis pangan bagi pekerja informal di Yogyakarta." Saya merujuk kepada inisiatif ini sebagai aktivisme logistik. Faktor apa saja yang membuat pengorganisiran dapur dan penyediaan makanan dianggap penting? Upaya apa yang harus dilakukan supaya inisiatif ini bisa terus berjalan? SPJ berawal dari inisiatif untuk distribusi makanan selama pandemi. Tetapi ia berkembang menjadi platform lintas disiplin dimana banyak individu dan dan organisasi menemukan cara tersendiri untuk berkontribusi di dalamnya. Pengorganisiran kerja SPJ menunjukkan persilangan hubungan antara aktivis, mahasiswa, peneliti, seniman, dan beragam individu dan organisasi lain yang telah terbiasa dengan karakter kerja kolaborasi dan berjaringan secara independen.

Solidaritas Pangan Jogja

Saat kota-kota di Indonesia mulai berusaha mengadopsi praktik diam di rumah, saya makin merasa ingin terhubung dengan teman dan keluarga di Indonesia lewat banyak platform media sosial. Intensitas aktivitas inisiatif yang saya amati di tulisan ini bisa diikuti dengan jelas di Instagram. Pandemi menunjukkan peningkatan penggunaan media sosial sebagai sarana penting untuk mengoperasionalisasikan gagasan serta membangun jaringan. Media sosial juga dipakai sebagai alat akuntabilitas. Laporan penggunaan dana dari para donatur, ruang lingkup distribusi makanan, pengorganisiran beragam acara

untuk menggalang dana, dituliskan secara berkala lewat Instagram.

Saya mengikuti akun SPJ di Instagram (@solidaritas.yogyakarta) secara rutin sejak akhir Maret. Saya mulai mengikuti aktivitas beberapa dapur yang tergabung di dalam SPJ—Dapur Ngadiwinatan, Dapur Prawirotaman, dan Dapur Sembungan (@dapur_sembungan). Sejak akhir Mei 2020 lalu, sebagian besar dapur dalam jaringan SPJ tidak lagi beroperasi. Ia hanya menyisakan Dapur Sembungan yang beroperasi membagikan makanan, meskipun hal ini tidak berlangsung setiap hari. Kondisi ini merefleksikan bahwa pembicaraan tentang sustainabilitas selalu terkait dengan temporalitas inisiatif independen. Rentang usia sebuah inisiatif independen selalu tergantung dengan banyak hal.

Pengetahuan awal saya tentang SPJ berasal dari informasi pribadi dari Syafiatudina (Dina), juga rekan saya di Kunci Study Forum & Collective, yang menginformasikan bahwa ia bersama dengan ibunya, Ita Fatia Nadia (Ita), dan Khairunnisa (Nissa), tengah mengupayakan dapur umum untuk membantu banyak orang selama pandemi. Ita dikenal luas sebagai sejarawan dan aktivis perempuan. Saat ini Nissa aktif bekerja di Bakudapan Food Study Group. Inisiatif kecil ini lantas berkembang menjadi jaringan dapur yang luas. Perkembangan SPJ ini tidak bisa dilepaskan dari pengalaman kerja dan pergaulan sosial di ruang pengorganisiran budaya yang dimiliki oleh ketiganya. Tulisan ini mempunyai ruang terbatas untuk membahas hal ini secara khusus. Meskipun demikian saya menggunakan bagaimana Dina, Nissa,

dan Ita menceritakan SPJ menurut versi mereka sendiri untuk menggambarkan kompleksitas narasi dalam berorganisasi. SPJ muncul sebagai platform dimana beragam individu dari beragam momentum sejarah bertemu.

SPJ dinyatakan berdiri secara resmi pada 26 Maret 2020. Ukuran skala produksi tiap dapur di jaringan ini tidak sama; ia tergantung dari besar kecilnya donasi yang diperoleh untuk membeli bahan baku makanan. Berdasar pembicaraan dengan Dina, profil para pegiat dapur-dapur yang tergabung di dalam SPJ dipengaruhi oleh skena atau ekosistem aktivisme di daerah yang menjadi konteks sosial sebuah dapur tertentu—para pedagang, aktivis lingkungan, kelompok punk, pegiat literasi di komunitas warga, pekerja seks, dan pedagang.

Menurut Dina, metode yang dijalankan dalam mengelola sistem komunikasi di SPJ banyak bersumber dari pengalamannya terlibat di Arts Collaboratory. Pengorganisiran kerja dalam SPJ berlangsung secara setara dan kolektif. Pengambilan keputusan dan pengelolaan sumber dana dikelola secara bersama-sama. Dalam mengelola distribusi makanan sehari-hari, kombinasi pegiat suatu dapur bisa berubah-ubah mengikuti aliran relawan yang memiliki profil beragam. Cerita Nissa juga menunjukkan bahwa karakter dapur juga ditentukan oleh beragam jaringan yang dimiliki oleh para pegiat dapur. Dapur Ngadiwinatan dikelola oleh Dina, Nissa, dan Ita. Makanan yang didistribusikan lewat dapur ini dipesan lewat para pemilik warung makan dan angkringan yang berata di sekitar area dapur. Dalam kasus dapur ini, selain para relawan,

para tukang becak yang juga tetangga dari dapur ini, juga membantu mendistribusikan makanan.

Cara kerja SPJ menunjukkan bagaimana jaringan antar-manusia ini dirawat dengan cara menjaga alur kerja supaya tetap horizontal. Nissa bercerita tentang bagaimana ia ikut berperan dalam menjalankan dapur dengan cara-cara sederhana—membantu menyiapkan makanan, minuman, dan vitamin bagi para relawan. Alih-alih memandangnya sebagai suatu aktivitas yang kecil, saya memandangnya sebagai praktik '*accompaniment*' (menemani, atau dukungan).[2] Ia berperan sebagai salah satu simpul pemberi energi.

Nasi bungkus dan memasak: Kepedulian dalam ketegangan perspektif domestik dan merawat solidaritas

Cerita Dina tentang proses kelahiran SPJ menyebutkan bahwa ia diawali dari keinginan untuk melakukan hal sederhana yang bisa dilakukan di sekitar rumah, di tengah keterbatasan mobilitas warga. Pilihan untuk mendistribusikan makanan dipilih sebagai cara untuk menunjukkan solidaritas di musim pandemi. Ia didasari oleh observasi atas pembicaraan antar warga bahwa kecukupan makanan merupakan persoalan vital yang harus dihadapi sehari-hari. Keharusan untuk diam di rumah, atau bekerja dari rumah, terbukti merupakan suatu kemewahan yang tidak bisa diakses oleh semua orang. Pandemi membuat kecukupan makanan terganggu.

Saya menawarkan pandangan bahwa nasi bungkus, soal makan, dan bisa makan, merupakan kebutuhan pokok yang dieksplisitkan sebagai kondisi yang ikut

menentukan arah gerakan sosial baru. Saya ingin menghubungkan hal ini dengan riset Doreen Lee yang juga menunjukkan bagaimana proses memenuhi kebutuhan logistik baik bagi para demonstran suatu aksi, atau dalam kasus bencana alam tertentu, telah mantap sebagai jalur untuk melibatkan diri dalam lingkungan sosial. Di titik ini, saya membangun argumentasi lain dari posisi nasi bungkus dalam momen demonstrasi. Nasi bungkus biasanya dianggap sebagai kebutuhan logistik para demonstran. Pembahasan Lee tentang peranan membantu sektor logistik dihubungkannya dengan konsep '*domiciliation*' (domisili) dimana sebuah kelompok aktivis mahasiswa mengorganisir gerakan sambil sekaligus mengelola ruang yang dipakai sebagai markas, ruang kerja, dan tempat tinggal.[3] Mengikuti Lee, proses yang berlangsung memberi pandangan mendalam tentang bagaimana para aktivis tersebut menghidupi domisilinya yang baru dan melepaskan diri dari otoritas orang tua dan politik keluarga dalam lingkungan pendidikan ala Orde Baru.

Sebagai ilustrasi, Gejayan Memanggil melangsungkan aksi untuk memprotes pelaksanaan Omnibus Law di Yogyakarta (14 Agustus). Dapur Sembungan, salah satu dapur dalam jaringan SPJ, menunjukkan dukungan atas aksi tersebut lewat pernyataan kecil yang disematkan dalam nasi bungkus yang didistribusikannya.

Dalam beberapa kasus, nasi bungkus mengalami degradasi makna. Demi mengejar tujuan mendapatkan kesan mempunyai banyak pengikut, banyak calon politisi mengapropriasi nasi bungkus (beserta sejumlah uang) sebagai alat bayaran untuk memikat orang. Sebagian refleksi saya tentang hal ini juga membawa

ke cerita tentang bagaimana Suara Ibu Peduli menggunakan kondisi mahalnya harga susu dan krisis ketersediaan susu formula sebagai alat untuk mengaktivasi gerakan perempuan melawan Orde Baru. Dalam tulisannya, Gadis Arivia, salah seorang inisiator Suara Ibu Peduli, menyatakan bahwa saat itu, susu formula hanya digunakan sebagai tanda, tanpa benar-benar menunjukkan kepedulian terhadap persoalan krisis susu. Arivia berpandangan bahwa relasi antara gerakan perempuan dengan susu kaleng cenderung memberi kesan bahwa gerakan perempuan hanya terbatas pada ruang-ruang domestik.[4] Saya memproblematisir pandangan ini dan sekaligus menggunakannya sebagai petunjuk untuk mendiskusikan lebih jauh tentang makanan dan bagaimana ia ditempatkan dalam ketegangan antara perspektif domestik dan kerja solidaritas.

Dalam membangun imajinasinya atas SPJ, Ita mendasarkan pemikirannya pada pengalamannya selama terlibat dalam beragam aktivitas berbasis perempuan. Hal utama yang membentuk pemikirannya adalah gagasan tentang '*politics of care*' (politik kepedulian) dari para feminis non-kulit putih yang berputar dalam area pengorganisiran aktivitas di ruang domestik. Satu bagian penting yang membentuk politik kepedulian ini adalah bahwa beragam aktivitas yang selama ini dibatasi dalam kerangka gender tertentu merupakan alat penting dari gerakan rakyat dan gerakan demokrasi secara luas. Ita menyatakan bahwa Silvia Federici dan konsep '*common kitchen*' menjadi salah satu inspirasi utama. Pengalamannya bergabung dalam Kalyanamitra, sebuah organisasi perempuan di era

Orde Baru (dan intensitasnya ikut menggerakkan Suara Ibu Peduli), mengorganisir kelompok masyarakat di Aceh pascatsunami, dan mengamati dinamika kelas bawah di Kerala, ikut membentuk pilihan pendekatan dalam mengorganisir SPJ. Pengalaman tersebut menunjukkan bahwa mereka yang berada di posisi tidak menguntungkan mempunyai cara sendiri untuk membangun solidaritas kolektif. Pada 1998, Ita ikut mendorong para perempuan warga Jakarta untuk menyumbangkan nasi bungkus bagi para demonstran. Sehubungan dengan hal tersebut, ilustrasi di bawah ini menunjukkan bagaimana pegawai kios buah di Jalan Gejayan membagikan buah dagangannya kepada para demonstran dalam aksi Gejayan Memanggil pada 29 September 2019. Membagikan makanan, sebagaimana tampak jelas di tulisan ini, dipandang sebagai kontribusi sederhana yang efektif.

Pengamatan Ita bersama Dina dan Nissa di awal periode pandemi menunjukkan bahwa mengorganisir dapur dan menyediakan makanan telah menjadi praktik umum rakyat yang efektif untuk mengatasi masa krisis bersama. Melalui SPJ, dapur ditekankan ulang sebagai medium gerakan. Nasi bungkus diaktifkan ulang sebagai tanda untuk membangun solidaritas baru.

Catatan penutup

Dalam melakukan pekerjaannya, SPJ tidak bisa berjalan sendirian. Ia bergantung pada kehadiran banyak individu dan organisasi lain. Luasnya ruang lingkup jaringan yang terbentuk menunjukkan bahwa jaringan kepedulian juga diperluas. Ia membuka peluang untuk menjadikan SPJ sebagai ruang yang

terbuka bagi keterlibatan banyak orang. Meskipun demikian, semua elemen yang berperan dalam jaringan SPJ juga berhadapan dengan persoalannya sendiri untuk bertahan hidup. Dapur Sembungan memutuskan untuk terus bertahan beroperasi karena dapur dianggap sebagai metode untuk tidak hanya efektif membantu orang lain yang tidak bisa mencukupi kebutuhan makan. Ia juga terbukti efektif untuk menyelesaikan persoalan kebutuhan makan bagi anggota komunitas kreatif yang ada di dalamnya.

SPJ dan beragam individu serta organisasi dalam jaringannya lahir sebagai salah satu inisiatif darurat yang bergerak mengikuti pusaran waktu yang cepat dan memosisikan diri untuk mengisi lubang-lubang tertentu dengan hal-hal yang berguna. Dengan beragam cara, mereka bergerak untuk menyumbangkan kontribusi yang dianggap bernilai penting. Pergerakan mereka merepresentasikan lubang tertentu yang hendak ditambal. Ketersediaan makanan muncul sebagai lubang utama yang hendak ditambal. Mengorganisir dapur diaktivasi sebagai modal untuk bekerja bersama-sama. Belum ada kejelasan sampai kapan pandemi ini akan berakhir. Beragamnya elemen yang menghidupi jaringan SPJ menunjukkan bahwa menjalankan seni dan budaya sejalan dengan upaya terus menerus untuk membangun strategi baru untuk hidup bersama.

22a. Kesetaraan dalam pengelolaan SPJ seperti ditunjukkan di salah satu panel komik SPJ berjudul "Bagaimana cara jaringan solidaritas dapur dimulai?" di Zine SPJ (hal. 23). Di panel tersebut tertulis bahwa "Tidak ada koordinator umum atau ketua di Solidaritas Pangan Jogja. Dua nama yang beredar di poster dan publikasi SPJ hanya berfungsi untuk mengonfirmasi donasi yang masuk. Setiap dapur punya otonomi untuk mengelola kerjanya sendiri. Setiap tim dapur terdiri dari penanggung jawab, tim masak (jika dibutuhkan) dan tim distribusi. Ilustrasi komik dibuat oleh Prihatmoko Moki, sedangkan cerita ditulis oleh Syafiatudina.

22b. Pegawai kios buah di Jalan Gejayan membagikan dagangannya pada para demonstran dalam aksi Gejayan Memanggil pada 29 September 2019. Aksi ini dikoordinir oleh Aliansi Rakyat Bergerak. Foto karya Destri Ananda Prihatini.

Lampiran

Petikan dari *Commons People: Managing Music and Culture in Contemporary Yogyakarta* (Nuraini Juliastuti, PhD Dissertation, Leiden: Leiden University, 2019, hal. 23–27)

Self-organizing: Alternative cultural infrastructure, collectivism, and institutionalization of cultural production

I commence this research with thinking that the management of a music commons leads to the development of alternative cultural infrastructure. The chapters in this dissertation make clear that this is the kind of infrastructure emanates from certain vision and plans. In whatever forms they have emerged, it seems that they sprang from the inside. Various initiatives and facilities devised are the tangible forms of vision and plans. What is bubbling beneath them is an ongoing dynamic process where certain vision and plans are continuously tested and shaped.

Collectivism and the institutionalization of cultural production are strong elements which indicate the projects narrated in this research. This needs emphasis as it marks different points of view in seeing the

expression of the creative works. The chapters in this research narrate the works, which take place in various independent institutions. I contextualize these institutions within the rise of alternative spaces in post-1998 Indonesia. Creating an alternative space, I argue, has been a habit developed by a new generation of cultural activists in Indonesia as a model platform for fulfilling their visionary ideas. the ownership of new visions is an important element in the existence of the spaces. This section highlights the organization of alternative spaces as a method for managing music commons.

An involvement in alternative space, serves as an avenue for building a new network. It produces experiences, practices, and reputation, which taken together, function as a readily available modality and produces for the nearby future 'traces of past collaboration' (Simone 2004: 408) on which a new collaboration depends.

In the reform period that followed the fall of Soeharto in 1998, Reformasi gave rise to the emergence of what is categorized as 'alternative space'. Reformasi, ushered in a time when ideas spun quickly, and in which a number of new mass media (published in various genres--from female, male, unisex, urban, to religious-based topics), alternative media and local civil initiatives developed. An alternative space refers to new cultural spaces—artists-run space, gallery, performance space, or discussion place—for thoughts that would be homeless otherwise in the cultural spaces formed and designed by the established cultural authorities. This increased activity reflected the intensity of local cultural production in Indonesia and was partly encouraged by

the urgency to express a long-suppressed counter-culture movement. It indicates areas, which had been experienced various tensions and conflicts during new order era: freedom of expression and initiatives, production of ideas, and space.

In the indonesian context, 'alternative space' was initially a category limited to its use within the visual art domain. Little is known about how the concept 'alternative space' had originally circulated, and how it evolved, and used in Indonesia. References about alternative spaces started to flourish in mid- 2000s. Academics and researchers started to document this new trend (see for example in Crosby 2008, Darmawan 2006, Hafiz 2007, Juliastuti 2007, Jurriëns 2017, Rath 2003). Many informal publications also started to document the rise of alternative spaces: through exhibition notes at independent galleries, or in self-published artist monographs and post-event catalogue (Klinik Seni Taxu 2004, Widhi 2015). These references are important because they provide a deeper understanding of what the curators are doing with the spaces.

During the Soeharto-led New Order era, the term 'alternative' referred to ideas which signaled an opposition to the authorities or an attempt to provide avenues for progressive thoughts. Throughout this period, the concept 'alternative' was largely used to underline various forms of journalism that were in opposition to the political news making of mainstream journalism, strictly confined within the tight yet vague rules and regulation of the regime.[1]

Along with an associated fast growing movement,

however, the category of alternative space is hard to define. It is formed by a set of loose definitions. An alternative space is composed by a group of individuals, with different backgrounds and trajectories, who develop their own attitudes to test their thoughts on arts and culture.[2] Their works range from art production and research—all conducted with clear interdisciplinary intention, provision of art and culture that supports wider infrastructure, as to facilitate dialogues with policy makers to organizing activities that can be classified as community empowerment.

In the field of art and culture, alternative spaces have been playing key roles. The strategies used to manage their shared goals and aspirations are diverse—club, collective organisations, company, center, or even laboratory. But they embody self-organizing and working together as important principles to inform the cultural production environment. However diverse the character and work fields of people and organizations involved, it indicates that they are a part of a broad movement and share similar values.

Jakarta, Bandung, and Yogyakarta are arguably the most important cultural centers in indonesia. In the first decade of the 2000s, these cities constitute the main locations of alternative spaces. Although as the word 'alternative' suggests, these three cities are no longer considered the main locations for alternative spaces. During research, I observed that such spaces find fertile ground in other cities and have influentially changed the landscapes of their cultural environment. The chapters in this thesis narrate the continuity of alternative spaces

as a model of working together in art and cultural scene.

Post-1998 indonesian society is marked by the emergence of alternative spaces and initiatives. The lifespan of an alternative space depends on its social and political context. The structure of the alternative spaces resembles that of the state-made cultural institutions. While providing spaces for critical and progressive thoughts, they function to perform cultural responses to the regular lack of cultural infrastructure in their environment.

Lefebvre (1991) proposes a theory of social space production, which anchors in the foundation of three principles—spatial practice, the representation of space, and spaces of representation. In the context of this research, Lefebvre's theory is useful to understand the implementation of vision and plans in providing the definition of what the space means. To follow Lefebvre, vision and plans can emerge in the forms of everyday activities. The everyday activities connect vision and plans to how a space is lived and activated in practice.

My research, however, also shows that there is the feeling of lacking something, which informs vision and plans owned by the initiators of the alternative spaces. This is translated into different useful practices. The usefulness becomes an aspect that is sought for and lends a pliable character to inhabit by an alternative space. An alternative space might start from an idea, which is developed into other ideas and something else. It runs from one dream to another and consequently transforms into different kinds of spaces. This is one of the shared characters of the people I met during field-

work. An alternative space has the capacity for producing other spaces.

Alternative space, or other forms of collective spaces, might function and give the impression of an ordinary public institution. One alternative space might differ greatly from another due to various reasons in terms of everyday organization. The semblance to the operationalization of the spaces, which includes the network and collaboration practices, is that they are all coached in informal ways and practices.

In many cases, an alternative space grows out of something that initially may not clearly be defined as a 'space', but simply an individual, or a group of people, with the intention to employ it for different social purposes. In his study of alternative space in indonesia and China, vanhoe (2016) refers to alternative spaces as 'also space.' The meaning of the space is flexible, depending on the needs of the context where it is situated. The concept of 'alternative space', as pointed out in Isabella (2015), might be over-used and reproduced too much. In practice, as Isabella argues, there might be not much done to "actually be alternative" (Isabella 2015: 259).

Instead of perceiving it as something romantic, I argue that the term 'alternative space' captures the spirit of cultural practices and the disobedient character that needs to be nurtured in post-Reformasi Indonesia. Alternative is a word that can be used to host the pliability which is entailed in the production of culture. Alternatives can serve as a horizon where rooms for exploring possibilities to work and think together are open.

While I value the tenacity of the alternative spac-

es, and I recognize their roles in democratizing public cultural landscape, I want to push the efforts at defining an alternative space by further asking to what extent they complement and complete the existing art infrastructure and practices. In his curatorial writing to the Fixer: exhibition of alternative Spaces and art Groups in Indonesia organized by ruang rupa, Darmawan (2010) points to the function of alternative spaces as 'fixer.' The alternative spaces developed to, in Darmawan's words, "fix the severance in the chain of the production cycle of art ideas, but also to bring the ideas into the larger context of the public" (Darmawan 2010: 15).

Darmawan (in Juliastuti 2012: 121) elaborates more on the meaning of fixer performed by the alternative spaces as 'contextual responses.' Such responses serve as an applicable infrastructure to cater to the local needs. The emphasis on such responses is on the performances of experiments. Budianta (2003) depicts the climate of the post-1998 environment as an emergency situation and the cultural activities to take place in the period as part of 'an emergency activism'. Their activities are conducted to fill in holes in the environment. My chapters narrate collectives' responses to different social questions of the post-Reformasi period.

Catatan Akhir

3. Kunci dan Newsletter Kunci: Pembayangan institusi baru, dan intelektual amatir

1. Antonio Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci,* diedit dan diterjemahkan oleh Quintin Hoare dan Geoffrey Nowell Smith, Lawrence & Wishart dan International Publishers, London & New York, 1971.

2. Noam Chomsky, *It is the responsibility of intellectuals to speak the truth and to explore lies,* The New Press, New York, 2017.

3 Edward W. Said, Representations of the Intellectual: The 1993 Reith Lectures, Vintage Books, New York, 1996.

4. Lihat Machmudi, Yon, *Islamising Indonesia: The Rise of Jemaah Tarbiyah and the Prosperous Justice Party (PKS),* PhD Dissertation, Australian National University, Canberra, 2006.

5. Pramoedya Ananta Toer, *Nyanyi Sunyi Seorang Bisu: Catatan-catatan dari Pulau Buru,* Lentera, Jakarta, 1995-1997.

6. Pramoedya Ananta Toer, *Arus Balik,* Hasta Mitra, Jakarta, 1995.

7 Ruth Havelaar, *Selamat Tinggal Indonesia, diterjemahkan oleh Hersri Setiawan,* Pustaka Utan Kayu, Jakarta, 2002.

8. Ruth Havelaar, *Quartering: A Story of a Marriage in Indonesia during the Eighties, dalam Pacific Affairs, Vol.67 (3),* 1994, p.470-471.

5. ruangrupa, Sebuah Percakapan Mengenai Organisasi Horizontal

1. Catatan editor: Era Orde Baru Soeharto menekankan persatuan nasional, termasuk di dalamnya kebijakan transmigrasi yang menyuburkan rasa ketidakpuasan di berbagai Daerah dan oleh karenanya menyebabkan perpecahan etnis dan ketidaksetaraan ekonomi di seluruh pelosok nusantara. Soeharto juga memprioritaskan pembangunan ekonomi di bawah para ekonom yang mengenyam Pendidikan Barat, dan pihak militer menikmati pengaruh sangat kuat di dunia

politik. Susul-menyusul dengan terjadinya krisis moneter Asia di tahun 1997, kinerja ekonomi yang buruk, serta perasaan tak puas yang datang dari berbagai elemen masyarakat dan kritik yang menghunjam dari segala penjuru kemudian memuncak menjadi protes besar-besaran, kekerasan, dan kerusuhan Mei 1998, dan pada akhirnya mengantarkan kepada akhir tampuk kepemimpinan Soeharto dan Orde Baru setelah berkuasa selama 32 tahun. Periode reformasi yang dimulai pada tahun 1998 pada awalnya berlangsung dengan penuh gonjang-ganjing, namun pada akhirnya mengarah kepada stabilitas politik yang lebih luas dan meningkatnya situasi ekonomi.

2. Sejak tahun 2007 telah muncul sebagai jurnal daring. Lihat http://www.karbonjournal.org/ (terakhir diakses tanggal 16 April 2012).

3 Ade Darmawan dan Hendro Wiyanto, *'Ruangrupa: Ruang Alternatif dan Telaah Kebudayaan',* Kompas, 30 Januari, 2005.

4. Melani Budianta, "The Blessed Tragedy: The Making of Women's Activism During the Reformasi Years," dalam Ariel Heryanto dan Sumit K. Mandal (ed.), *Challenging Authoritarianism in Southeast Asia: Comparing Indonesia and Malaysia,* Routledge, London dan New York, 2003.

5. Lihat wawancara antara A. Darmawan dan Haema Sivanesan di dalam *From the Edge (exh. cat.),* Paddington, NSW: Ivan Dougherty Gallery, 2006.

6. Surel yang dikirimkan kepada Penulis, 23 Maret 2012.

6. Sanggar Sebagai Model Untuk Mempraktikkan Seni Di Dalam Kehidupan Komunal

1 Nashar, Nashar, Yayasan Bentang Budaya, Yogyakarta, 2002, hal. 21.

2 Claire Holt, *Art in Indonesia: Continuities and Change,* Cornell University Press, Ithaca, 1967, hal. 226.

3 Mia Bustam, *Sudjojono dan Aku,* Pustaka Utan Kayu, Jakarta, 2006, hal. 34

4 Claire Holt, op. cit.

5. Nashar, op. cit., hal. 100-101.

6. Antariksa, *Tuan Tanah Kawin Muda: Hubungan Seni Rupa-Lekra 1950-1965,* Yayasan Seni Cemeti, Yogyakarta, 2005.

7 Keith Foulcher, *Social Commitment in Literature and the Arts: The Indonesian "Institute of People's Culture,"* Centre of Southeast Asian Studies Monash University. Clayton, Victoria, 1986.

8. Antariksa, op. cit.

9. Michael Bodden, *"Dynamics and Tensions of Lekra's Modern National Theatre,"* dalam Jennifer Lindsay dan Maya T Liem (eds.), Heirs to World Culture: Being Indonesian 1950-1965, KITLV Press. Leiden, 2012.

10. Rhoma Dwi Aria Yuliantri, *"Lekra and Ensembles: Tracing The Indonesian Musical Stage,"* dalam Jennifer Lindsay dan Maya T Liem (eds.), *Heirs to World Culture: Being Indonesian 1950-1965,* KITLV Press, Leiden, 2012.

11 Michael Hardt dan Antonio Negri, *Commonwealth,* The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge & Massachusetts, 2009.

12. Basuki Resobowo, *Bercermin di Muka Kaca: Seniman, Seni, dan Masyarakat,* Pustaka Ombak, Yogyakarta, 2005.

13 Misbach Thamrin, *Amrus Natalsya dan Sanggar Bumi Tarung, Amnat Studio,* Bogor, 2008.

14. John R. Bowen, *"On the Political Construction of Tradition: Gotong Royong in Indonesia,"* The Journal of Asian Studies, Vol.45, No.3, 1986, hal. 545.

15. Antariksa, op. cit.

16. Heidi L. Arbuckle, *Taring Padi and the Politics of Radical Culture in Contemporary Indonesia,* Curtin University of Technology, Perth, 2002.

17 Akademi Seni Rupa Indonesia merupakan nama awal sebelum berganti menjadi Institut Seni Indonesia (ISI).

18. Misbach Thamrin, op. cit., hal. 35-36.

19. Misbach Thamrin, op. cit., hal. 36.

20. Nashar, op. cit., hal. 259-260.

21 Berikut adalah daftar pendek beberapa ruang alternatif di Indonesia. Di Jakarta: Ruang Rupa dan Forum Lenteng. Di Bandung: Kineruku. Di Jatiwangi: Jatiwangi Art Factory. Di Yogyakarta: KUNCI Cultural Studies Center, Kedai Kebun Forum, Ruang Mes 56. Di Surabaya: C2O Library.

7. Salah pendidikan dalam pusaran Turba: Pertemuan dengan benturan dan kerentanan

1. Tulisan ini tidak mempunyai banyak ruang untuk menjelaskan perkembangan gagasan ruang alternatif dalam gerakan budaya kontemporer di Indonesia secara mendalam. Mendirikan sebuah ruang alternatif merupakan kebiasaan yang dibangun oleh generasi baru aktivis budaya di Indonesia sebagai model platform untuk bergerak mencapai tujuan-tujuan, serta membangun gagasan-gagasan dan visi-visi baru.

2 Stefano Harney dan Fred Moten, *The Undercommons: Fugitive Planning and Black Study,* Wivenhoe, New York dan Port Watson, 2013.

3 Pelaksanaan SSD dibagi ke dalam empat fase, dan berjalan dari 2016 sampai 2019. Tiap fase dialokasikan untuk menjalankan eksperimen dengan moda pedagogi spesifik. Empat moda pedagogi yang dijalankan di SSD adalah sebagai berikut: 1) Metode Joseph Jacotot. Ia diambil dari karya Jacques Ranciere berjudul *The Ignorant Schoolmaster.* Ranciere mendorong untuk melepaskan gagasan guru sebagai figur pemimpin di ruang kelas, dan mengajukan kemungkinan untuk menciptakan lingkungan belajar dari situasi dimana guru dan murid sama-sama tidak tahu apapun tentang suatu subyek yang dipelajari. 2) Metode Turba, singkatan dari Turun ke Bawah. Ia merupakan metode kerja yang diformulasikan oleh para seniman dan aktivis di Lembaga Kebudayaan Rakyat di periode 1950-an dan 1960-an, untuk mengikutsertakan elemen belajar dari masyarakat dalam melakukan seni. 3) Metode *Nyantrik,* suatu metode yang umum dijalankan dalam praktik seni di tingkat lokal untuk belajar dari para empu. 4) Metode *Taman Siswa,* yang diambil dari prinsip-prinsip pendidikan yang dikembangkan oleh Soewardi Soeryaningrat (Ki Hajar Dewantara). Di prinsip pendidikan ini, keluarga dibayangkan sebagai ruang tumbuh yang penting untuk merawat dan mendorong perkembangan para siswa. Dalam pelaksanaan Taman Siswa, para murid dibayangkan sebagai anak-anak. Guru dibayangkan sekaligus berperan sebagai orang tua.

4 Ferdiansyah Thajib, "Lessons in Impropriety," *Contemporary And (C&),* 7, 2017.

5 Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics, Paris: Presses du réel,* 2002.

6. Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship,* Verso, London dan Brooklyn, 2012.

7 Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century,* The MIT Press, Cambridge dan London, 1996, pp. 171-203.

8. Hal Foster, ibid., p. 182.

9 Keith Foulcher, *"Social Commitment in Literature and the arts: The Indonesian 'Institute of People's Culture,'" Centre of Southeast Asian Studies,* Monash University, Clayton, 1986.

10. Antariksa, *Tuan Tanah Kawin Muda: Hubungan Seni Rupa-Lekra 1950-1965,* Yayasan Seni Cemeti, Yogyakarta, 2005.

11 Michael Bodden, *"Dynamics and tensions of Lekra's modern national theatre," dalam Jennifer Lindsay dan Maya T Liem (eds.), Heirs to the World Culture: Being Indonesian 1950-1965,* KITLV Press, Leiden, 2012.

12. Rhoma Dwi Aria Yuliantri, "Lekra and ensembles: Tracing the Indonesian musical stage," dalam Jennifer Lindsay dan Maya T Liem (eds.), *Heirs to the World Culture: Being Indonesian 1950-1965,* KITLV Press, Leiden, 2012.

13 Hersri Setiawan, *Memoar Pulau Buru (a memoir of Buru island).*

Indonesiatera, Magelang, 2004

14. David T. Hill, "Writing Lives in Exiles: Autobiographies of the Indonesian Left Abroad," dalam M. Perkins (ed.), *Locating Life Stories: Beyond East-West Binaries in (Auto) Biographical Studies,* University of Hawaii Press, 2012; David T. Hill, "Indonesian Political Exiles in the USSR," *Critical Asian Studies,* 46(4), 61- 91, 2014.

15. Ibrahim Isa, *Bui Tanpa Jerajak Besi: Pikiran Seorang eksil Indonesia di Luar negeri* [a Prison without a Cage: a mind of an Indonesian exile abroad]. Klik Books, Jakarta, 2011

16. Bambang Alfred Sipayung, *Exiled Memories: The Collective Memory of Indonesian 1965 Exiles,* Erasmus University, Rotterdam, 2011.

17 Basuki Resobowo, *Bercermin di Muka Kaca: Seniman, Seni, dan Masyarakat,* Pustaka Ombak, Yogyakarta, 2005.

18. Sanggar mungkin merupakan istilah yang paling dikenal di tingkat lokal untuk merujuk pada ruang seni dan budaya. Ia berarti sebuah ruang kecil yang digunakan untuk memuja Tuhan. Ia juga bisa bermakna asosiasi yang dibentuk dengan beragam tujuan. Sanggar, dalam konteks seni, merupakan ruang dimana sekelompok orang belajar untuk membuat seni di bawah bimbingan seorang guru, atau maestro. Dalam tahap awal perkembangan seni modern Indonesia, menyelenggarakan asosiasi seni memainkan peran penting tidak hanya dalam mendefinisikan relasi antara seni dan politik, tetapi juga dalam mendefinisikan makna bekerja dalam seni ketika Indonesia masih dalam tahap awal mengembangkan kesadaran nasional.

19 Misbach Thamrin, *Amrus Natalsya dan Sanggar Bumi Tarung,* Amnat Studio, Bogor, 2008.

20. Mia Bustam, *Sudjojono dan Aku,* Pustaka Utan Kayu, Jakarta, 2006, p. 34.

21 Nashar, *Nashar,* Yayasan Bentang Budaya, Yogyakarta, 2002, pp. 100-101,

22 Paul K. Gellert, "Optimism and education: The new ideology of development in Indonesia," *Journal of Contemporary Asia,* 45(3), 2014, p. 383.

23. Koesnadi Hardjasoemantri, *Peranan Proyek PTM dalam Pengembangan Pendidikan: Sebuah kasus Peran Serta Mahasiswa Indonesia (the role of PTM Project in the education development: a study Case of indonesian students Contributions),* Balai Pustaka, Jakarta, 1983

24. Patrick Guinness, *"Research-based learning: Teaching development through fieldschools," Journal of Geography in Higher Education,* 36(3), p. 334.

8. Moelyono Dan Ketahanan Seni Untuk Masyarakat

1 Lihat http://www.wvi.org.

2 Moelyono, *Pak Moel Guru Nggambar,* Insist Press, Yogyakarta, 2006.

3 Percakapan bersama Penulis.

9. Beberapa penjelasan tentang budaya otodidak

1 Berikut ini adalah beberapa cerpen dan novelnya yang terkenal: *Hilanglah Si Anak, Ziarah, Malam di Kuala Lumpur, dan Sebuah Perkawinan.*

2 Farida Soemargono, *Sastrawan Malioboro 1945-1960: Dunia Jawa dalam Kesusastraan Indonesia,* Lenggo, Mataram, 2004. Beberapa catatan lain tentang kehidupan Nasjah Djamin dikumpulkan dari buku ini.

3 Denys Lombard, *Nusa Jawa: Silang Budaya Kajian Sejarah Terpadu Bagian I: Batas-batas Pembaratan,* Gramedia Pustaka Utama, Jakarta, 2000, p. 186.

4. Mia Bustam, *Soedjojono dan Aku,* Pustaka Utan Kayu, Jakarta, 2006, pp. 4-7.

5. Rudolf Mrazek, *Engineers of Happy Land: Technology and Nationalism in A Colony,* Princeton University Press, New Jersey, 2002.

6. Terkait diskusi tentang orang Indonesia yang tinggal di Belanda dari tahun 1600 hingga 1950, serta tentang gagasan progresif yang beredar di antara kedua negara, lihat Harry Poeze, *Di Negeri Penjajah: Orang Indonesia di Negeri Belanda 1600-1950,* KPG-KITLV, Jakarta, 2008.

7 Denys Lombard, op. cit., 2000; Farida Soemargono op. cit., 2004.

8. Antariksa, *Tuan Tanah Kawin Muda: Hubungan Seni Rupa-Lekra 1950-1965,* Yayasan Seni Cemeti, Yogyakarta, 2005.

9 Antariksa, op. cit., 2005, pp. 57-58.

10. Kees Groeneboer, *Jalan ke Barat: Bahasa Belanda di Hindia Belanda 1600-1950,* Erasmus Taalcentrum, Jakarta, 1995, pp.162-230.

11 Everett Reimer, *Sekitar Eksistensi Sekolah,* diterjemahkan oleh Drs. M. Soedomo, MA dari *School is Dead: An Essay on Alternatives in Education,* Hanindita, Yogyakarta, 1987.

12 Roem Topatimasang, *Sekolah itu Candu,* Pustaka Pelajar, Yogyakarta, 1998, pp. 34-35 dan 65-74.

13 Mansour Fakih, Roem Topatimasang, Toto Raharjo, Dony Hendro, *Pendidikan Popular: Panduan Pendidikan Metode Kritis Partisipatoris,*

Sekolah Transformasi Sosial Perdikan, Yogyakarta, 2004.

14. Farida Soemargono, op. cit., 2004.

10. Duduk di bawah pohon mangga, di tempat duduk tapal kuda

1 Paulo Freire, *Pedagogy of the Heart* (diterjemahkan oleh Donaldo Macedo dan Alexandre Oliveira, catatan oleh Ana Maria Araujo Freire), Continuum, New York, 2000.

2 "An education of answers does not at all help the curiosity that is indispensable in the cognitive process. On the contrary, this form of education emphasizes the mechanical memorization of contents. Only an education of question can trigger, motivate, and reinforce curiosity." Freire, ibid., hal. 31.

3. Hikmat Budiman, *Lubang Hitam Kebudayaan*, Penerbit Kanisius, Yogyakarta, 2002.

4. Saya menemukan tulisan pendek menarik karya Venda Pratama tentang Mbak Jajan berjudul "Mbak Jajan, Penjaga Dapur Aktivis Bulaksumur" di link berikut ini: http://kagama.co/2018/03/21/mbak-jajan-penjaga-dapur-aktivis-bulaksumur/. Tulisan ini mengungkap perjalanan sosok Mbak Jajan berjualan di lingkungan kampus dan perjuangannya untuk menegakkan ekonomi keluarga. Semua adalah hal-hal yang sepertinya jarang, atau bahkan tak pernah ditanyakan langsung.

12. Yang Paling Hebat Dalam Hidup Adalah Keberanian Untuk Mengingat

1 Budi Irawanto, "Memento dari Pulau 'Purgatorio': Membaca Sejarah Narasi Hak Asasi Manusia Melalui Memoar Pulau Buru karya Hersri Setiawan," *Jurnal Pemikiran Sosiologi*, Vol. 3, No. 2, Agustus, 2016, hal. 7.

2. Hersri Setiawan, *Memoar Pulau Buru*, IndonesiaTera, Yogyakarta, 2004.

3 Hersri Setiawan, *Aku Eks-Tapol*, Galang Press, Yogyakarta, 2003.

4. Hersri Setiawan, *Kamus Gestok*, Galang Press,Yogyakarta, 2003.

5. Michael Taussig, *I Swear I Saw This: Drawings in Fieldwork Notebooks, Namely My Own*, The University of Chicago Press, Chicago, 2011, hal. 1.

6. Michael Taussig, ibid., hal. 2.

7 Michael Taussig, *The Magic of the State, Routledge*, New York and London, 1997.

8. Primo Levi, *The Voice of Memory: Interviews*, 1961-1987, New Press, New York, 2002.

9 Michael Taussig, *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: A Study in Terror and Healing*, The University of Chicago Press, Chicago, 1987.

10 Michael Taussig, op. cit, 2011, hal. 101.

11 Nuraini Juliastuti, "Salah Pendidikan dalam Pusaran Turba: Pertemuan dengan Benturan dan Kerentanan," dalam Antariksa, Brigitta Isabella, Fiky Daulay, Gatari Surya Kusuma, Khoiril Maqin, Nuraini Juliastuti, Rifki Afwakhoir, dan Zita Laras, *Sekolah Salah Didik: Uji Coba 1*, Kunci Publication, Yogyakarta, 2019, hal. 15.

12 Joan Didion, "Why I Write," *The New York Times*, 5 December 1976, https://www.nytimes.com/1976/12/05/archives/why-i-write-why-i-write.html (diakses pada 11 Februari 2020).

13 Joan Didion, "On Keeping a Notebook," dalam *Slouching Towards Bethlehem: Essays, Farrrar, Straus and Giroux*, New York, 1968, hal. 131-41.

14. Hersri Setiawan, "Dongeng Pakdhe Awul-awul tentang Alun-alun," Kunci, 29 April 2009, http://space.kunci.or.id/dongeng-pakdhe-awul-awul-tentang-alun-alun/ (diakses pada 11 Februari 2020).

14. Eksperimen bahasa Daging Tumbuh

1 James Siegel, A New Criminal Type in Jakarta: Counter-Revolution Today, Duke University Press, Durham and London, 1998.

16. Produktivitas perjalanan: Tentang keterhubungan, keterbatasan, dan ekonomi hubungan dalam suatu kolektif

1 Informasi tentang topik residensi di dislocate dapat dilihat di sini: http://dis-locate.net/0/en/lens_portfolio/2015/. Berikut ini tautan untuk mempelajari lebih lanjut tentang proyek yang kami lakukan selama residensi: http://dislocate.net/0/en/lens_portfolio/labor-migration-culture-a-hong-kongcase-study/.

2 Untuk informasi lebih lanjut tentang *Afterwork Reading Club*, kunjungi: http:// kunci.or.id/news/a-room-of-their-own-and-an-afterwork-reading-club/. Buka tautan ini untuk mempelajari lebih lanjut tentang Bacaan Selepas Kerja, sebuah antologi cerpen dan puisi, yang kami terbitkan bersama dengan Para Site: http://kunci.or.id/collections/pdf/afterworkreadings/. Di dalam buku tersebut terhimpun karya-karya para pekerja migran dan penulis Indonesia, serta para pekerja migran

dan penulis lainnya dari Filipina dan China.

[3] Untuk gelombang keduanya, platform penelitian dan rangkaian acara Heterotropics (http://heterotropics.com/) bekerja sama dengan Research Center for Material Culture, Tropenmuseum, Amsterdam, mengundang Kunci untuk terlibat dalam residensi penelitian selama 6 minggu di Tropenmuseum. Selama masa residensi mereka, berbagai anggota Kunci akan meneliti dan mendiskusikan secara terbuka koleksi Tropenmuseum Hindia Belanda, yang dianggap sebagai korpus arsip dan perangkat naratif. Tujuannya untuk membuka epistemologi alternatif dan pergeseran perbincangannya, Heterotropics#2 akan merefleksikan aftertaste dan afterlifes dari kolonialisme, bahasa arsip dan politik memori mengambil Tropenmuseum sebagai titik awal. Selama residensi, kami membuat serangkaian podcast (terutama wawancara, kecuali podcast terakhir adalah panduan audio untuk menyampaikan pemikiran kami terkait pameran permanen tentang Indonesia di museum). Mereka dapat didengarkan dan diunduh melalui tautan berikut: http://radio.kunci.or.id/ live-tour-at-dapperbuurt/, http://radio.kunci.or.id/uleebalang-trainand-java -java/, http:// radio.kunci.or.id/ruins-appropriation-archive/, http://radio.kunci. or.id/european-being-in-dutch-east-indies/, http: // radio.kunci. or.id/the-colonial-images-of-the-tropics/, http://radio. kunci.or.id/ scholars-pilgrims-and-hippies/, http://radio.kunci.or.id/ decolonizing-and-other-noun-ing/, http://radio.kunci.or.id/ archivetour-at-iish/, http://radio.kunci.or.id/indonesian-studentsmovements-before-the-independence/, http://radio.kunci.or.id/ mencuri-documents-authenticity-and- politik-of-arsip/, http://radio. kunci.or.id/pak-sarmadji-pengumpul-partikelir/, http://radio.kunci.or. id/glimpse-amsterdam/, http://radio.kunci.or.id/colonial-past-ineuropean-memory/, http:// radio.kunci.or.id/tropical-dissonance_/, http://radio .kunci.or.id/outside-within-the-colonial-theatre-an-audioguide/.

[4] Sekolah adalah eksperimen kami tentang keberlanjutan ekonomi suatu organisasi, baik dalam arti material maupun immaterial. Kami menyesuaikan ide sekolah sebagai taman ide, laboratorium afek, dan ruang di mana ide-ide baru bertabrakan dan bertemu. Pelajari lebih lanjut tentang proyek ini di sini: http://sekolah.kunci.or.id/?lang=id

[5] Pertanyaan tentang siapa yang mewakili Kunci dalam peristiwa ini atau itu di tempat tertentu mengarah pada pertanyaan lebih lanjut tentang distribusi dan redistribusi pengetahuan. Ini membawa kami ke masalah kepercayaan dan kerja strategi pengambilan keputusan dalam organisasi. Ada diskusi yang sedang berlangsung di antara kami

tentang bagaimana keputusan tentang siapa yang akan pergi ke mana didasarkan pada kefasihan bahasa Inggris dan level teoretis. Apakah kami melihat ini sebagai batasan atau petunjuk untuk memikirkan cara berbeda dalam mengatur aktivitas terkait perjalanan? Bisakah kami memasukkan pertanyaan-pertanyaan ini ketika diminta untuk menjadi tuan rumah dari organisasi lain? Kami perlu lebih banyak waktu untuk merenungkan hal-hal ini.

10. Pusat dan Pinggiran

[1] Phillip Kitley, *Konstruksi Budaya Bangsa Di Layar Kaca*, ISAI, Jakarta, 2001, hal. 86-87.

[2] Phillip Kitley, op. cit., hal. 50-51.

[3] Stuart Hall, "The Work of Representation," dalam Stuart Hall (ed.), *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*, Sage Publications, London, 1997.

[4] Michel Foucault, *The Order of Things*, Tavistock, London, 1970, hal. 4.

[5] Kompas Cyber Media, "Inul Daratista: Dilarang 'Ngebor' di Kota Gudeg", 18 Februari, 2003.

11. Infrastruktur Akses: Burn Your Idol, narasi tentang keterbatasan dan jalan untuk memecahkannya

[1] Brian Larkin, *Signal and Noise: Media, Infrastructure, and Urban Culture in Nigeria*, Duke University Press, Durham and London, 2008, hal. 240.

[2] Brian Larkin, ibid., hal. 218-219.

[3] Ravi Sundaram, *Pirate Modernity: Delhi's Media Urbanism*, Routledge, London and New York, 2010, hal. 112.

[4] Majid Yar, "The global 'epidemic' of movie 'piracy': Crime wave or social construction?," *Media, Culture, and Society*, 27 (5), 2005, hal. 677-696.

[5] Lawrence Liang, "Cinematic citizenship and the illegal city," *Inter-Asia Cultural Studies*, 6(3), 2005, hal. 366-385. doi: 10.1080/14649370500169995

[6] Regent dan Empire, dua bioskop di Jogja, terbakar pada tahun 1999. Kedua bioskop tersebut bernilai karena menjadi bagian dari Cinema 21, ritel bioskop terbesar di negara ini. Sebagai bagian dari ritel, dan kesepakatan dengan distribu-

tor-distributor film internasional, bioskop tersebut memegang hak untuk memutar film-film Hollywood dan film-film lainnya yang beredar secara global. Bagi Wok, film-film ini penting karena mereka mengandung pengetahuan global yang ia ikuti. Bioskop-bioskop independen juga bertahan di Jogja, tidak begitu menarik. Mereka memutar film-film Indonesia yang Wok tidak selalu sukai—film-film Indonesia bertema seks dan horror. Ia terkadang akan meluangkan waktu untuk mendatangi pemutaran film di ruang-ruang seni dan budaya tertentu. Kinoki, Rumah Sinema—ruang-ruang alternatif bagi kajian film, menggelar pemutaran film regular. Lembaga Indonesia Prancis, atau Pusat Kebudayaan Perancis memiliki program pemutaran regular. Mereka juga mengelola konser-konser mini, yang menghadirkan musisi-musisi lokal dan internasional. Pada tahun 2006, Ambarukmo Plaza mulai beroperasi di Jogja. Peluncuran sebuah mal baru menandai berjalannya Ambarukmo XXI—cabang lain dari Cinema 21. Peluncuran ini menandai perubahan lain dalam cara Wok mengasupi diri dengan materi budaya dan mengalami kota Jogja.

[7] Pada tahun 2015, Wok membuat sebuah karya berdasarkan pengalamannya menghadiri konser Metallica pada tahun 1993. Karya ini dibuat berkolaborasi dengan seorang seniman berbasis di Melbourne, Lara Thoms. Karya ini berpusat pada kerusuhan selama konser tersebut dan membayangkan hubungan kerusuhan semacam itu dengan demo-demo mahasiswa pada masa Reformasi. Demo ini muncul ketika pelarangan terhadap konse heavy metal berakhir. Pada saat yang sama, ia juga merujuk pada Presiden Joko Widodo yang juga seorang penggemar musik heavy metal. Karya tersebut adalah karya pesanan khusus dari A Centre for Contemporary Art, Sydney, and Gertrude Contemporary, Melbourne. Detil karya ini tersedia di tautan berikut: http://woktherock.com/portfolio/jakarta-whiplash-93-re-revisited/

[8] Emma Baulch, "Alternative music and mediation in late New Order Indonesia," *Inter-Asia Cultural Studies*, 3(2), 2002, hal. 219-234.

[9] Baulch memberikan dua contoh festival di Jakarta pada tahun 1996 yang menampilkan Sonic Youth, Beastie Boys, Foo Fighters, and Green Day, seluruhnya dinamai sebagai acara musik pop.

[10] Wok tergabung dalam dua band punk pada periode ini—*Laga Bara* dan *The Incident Report.*

[11] Kelly Hu, "Made in China: The cultural logic of OEMs and the manufacture of low-cost technology," *Inter-Asia Cultural Studies*, 9(1), 2008, hal. 27-46. doi: 10.1080/14649370701789617.

[12] Jumlah tersebut kurang dari 50 sen Euro.

[13] YouTube (http://www.youtube.com/) adalah sebuah wahana daring untuk menonton dan mendengarkan materi audiovisual. Mereka tersedia dengan cuma-Cuma, tetapi terdapat materi lainnya yang berbayar untuk dinikmati. Sebelum YouTube, Wok adalah seorang pengguna regular Napster dan Myspace (http://www.myspace.com). Napster adalah salah satu wahana daring pertama di mana Wok mempelajari mekanisme peer-to-peer dalam berbagi berkas-berkas digital di Internet. Karakter interaktif Myspace beroperasi layaknya Facebook dan merupakan wahana media sosial terbesar dari tahun 2004 hingga 2010. Wahana ini memungkinan seseorang untuk menuliskan kiriman dan materi audiovisual dan membaginya bersama teman-teman. Last.fm (www.last.fm) adalah situs musik di mana seseorang dapat mencari materi musik favorit mereka. Seorang penggunan Last.fm dapat membangun sebuah jejaring pertemanan. Seorang teman dapat merekomendasikan musik tertentu kepada teman lainnya. Selanjutnya, wahana ini juga memungkinkan seorang teman untuk mempelajari apa yang teman lain sedang dengarkan. SoundCloud (http://www.soundcloud.com) adalah situs musik yang memperbolehkan seorang pengguna untuk mengunggah, merekam, mempromosikan dan membagi musik. Wahana ini sangat popular sebagai situs potensial untuk mempromosikan musik dari banyak musisi indie di Indonesia. Spotify adalah sebuah layanan untuk siaran langsung musik dan siniar.

[14] Sebuah *warnet,* menurut Lim, adalah sebuah 'zona bebas'. "Ia adalah 'tempat yang memberikan pengalaman melakukan sesuatu yang melampaui kendali negara". Lim, op.cit, 244.

[15] Lim, M. "From war-net to net-war: The Internet and resistance identities in Indonesia," *International Information and Library Review,* 35, 2003, hal. 233-248. doi:10.1016/S1057-2317(03)00019-5

[16] David T. Hill & Krishna Sen, *The Internet in Indonesia's New*

Democracy, Routledge, London, 2005.

[17] Emma Baulch, *Making Scenes: Reggae, Punk, and Death Metal in 1990s Bali,* Duke University Press, Durham and London, 2007, hal. 17-34.

[18] Hingga kini setidaknya terdapat lima belas stasiun televisi nasional mengudara di Indonesia—TVRI, RCTI, SCTV, Global TV, MNC TV, iNews, Indosiar, ANTV, TV One, Metro TV, Trans TV, Trans 7, RTV, Kompas TV, and Net. Pada tingkat regional, setiap provinsi mengelola stasiun-stasiun televisi lokal mereka. Jumlah stasiun-stasiun tersebut beragam dari satu tempat ke tempat lainnya. Untuk mempelajari lebih jauh mengenai dinamika televisi lokal, lihat Hendrawan (2015), yang mengkaji apa yang dimaksud dengan penyiaran televisi lokal pada masa pasca-otoriter Indonesia.

[19] Emma Baulch, "Genre Publics: Aktuil Magazine and Middle-class Youth in 1970s Indonesia," *Indonesia*, No 102, Oktober, 2016, hal. 85-113.

[20] Susie Protschky, *Images of the Tropics: Environment and Visual Culture in Colonial Indonesia,* KITLV Press, Leiden, 2011, hal. 73.

[21] Brian Larkin, "The Politics and Poetics of Infrastructure," *The Annual Review of Anthropology,* 42, 2013, hal. 327-343.

[22] Brian Larkin, ibid., hal. 333.

[23] Brian Larkin, ibid.

[24] Lawrence Liang, op. cit.

12. Dongeng budaya fotokopi dalam tiga babak

[1] Majid Yar, "The global 'epidemic' of movie 'piracy': Crime wave or social construction?," *Media, Culture, and Society,* 27(5), 2005, hal. 677-696.

[2] Majid Yar, "The rhetorics and myths of anti-piracy campaigns: Criminalization, moral pedagogy and capitalist property relations in the classroom," *New Media and Society,* 10(4), 2008, hal. 605-623.

[3] Brian Larkin, *Signal and noise: Media, Infrastructure, and Urban Culture in Nigeria,* Durham and London, Duke University Press, 2008, hal. 240.

[4] *NOTES FOR THE DOWNLOADERS:*
This book is made of different sources. First, we got the scanned pages from fuckyeahradicalliterature.tumblr.com. Second, we cleaned them up and scanned the missing chapters (Entering the Lives of Others and El Mundo Zurdo). Also, we replaced the images for new better ones. Unfortunately, our copy of the book has La Prieta, from El Mundo Zurdo, in a bad quality, so we got it from scribd.com. Be aware it's the same text but from another edition of the book, so it has other pagination. Enjoy and share it everywhere!

13. Pangan liar: Praktik, konsep, nilai guna

[1] Willem van Schendel dan Itty Abraham (eds.), *Illicit Flows and Criminal Things: States, Borders, and the Other Side of Globalization,* Indiana University Press, Bloomington, 2005, pp. 3-4.

[2] Willem Van Schendel dan Itty Abraham, op. cit., pp. 19-24.

[3] Willem Van Schendel dan Itty Abraham, op. cit., pp. 22.

[4] Anna Lowenhaupt Tsing, *Friction: An Ethnography of Global Connection,* Princeton University Press, Princeton dan Oxford, 2005, p. 436.

[5] Donna Haraway, "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", dalam *Feminist Studies,* Vol 14, No 3 (Autumn 1988), pp. 575-599.

[6] Anna Lowenhaupt Tsing, op. cit., p. 440.

[7] Anna Lowenhaupt Tsing, op. cit., p. 454-460.

[8] Anna Lowenhaupt Tsing, op. cit., p. 439.

[9] Monika Swastyastu, "Kehidupan Sosial Komoditas Pangan Liar", dalam *Jurnal Pangan Liar,* Vol 1, No 1, 2019.

[10] Baning Prihatmoko, "Pangan Liar: Keping Pangan yang Hilang", dalam *Jurnal Pangan Liar,* Vol 1, No 1, 2019.

[11] Agung Satriyo Wibowo, "Ingatan Terserak, Cerita Sayup, dan Citarasa Tersembunyi: Rekam Kisah Ragam Tanaman Pangan Gunung Kelir", dalam *Jurnal Pangan Liar,* Vol 1, No 1, 2019.

[12] Gatari Surya Kusuma, "Sekolah Pagesangan: Upaya Preservasi Pengetahuan Pangan di Dusun Wintaos, Panggang, Gunung Kidul", dalam *Jurnal Pangan Liar,* Vol 1, No 1, 2019.

[13] Marcellina Dwi Kencana Putri, "Meramban Urban:

Pemetaan di Dusun Sorowajan, Bantul, Yogyakarta", dalam *Jurnal Pangan Liar*, Vol 1, No 1, 2019.

[14] Gloria Mario Virginia, "Peran Pengetahuan Perempuan dalam Agrikultur: Studi Kasus Konsumsi Tanaman Liar di Dusun Mendira, Jombang, Jawa Timur", dalam *Jurnal Pangan Liar*, Vol 1, No 1, 2019.

14. Aktivisme logistik: Dapur kolektif, ruang gerakan independen, dan hidup berjaringan di masa pandemi

[1] Nuraini Juliastuti, "Care, Practice, and Art Communities in Indonesia," Un Magazine 14.1, 2020, p. 100.

[2] Saiko Sugawa dan Charlotte Huddleston, "Accompaniment: Saiko Sugar and Charlotte Huddleston in Conversation," dalam Abby Cunnane, Charlotte Huddleston, Saiko Sugawa, Mary N. Taylor (eds.), *Co-Revolutionary Praxis: Accompaniment as a Strategy for Working Together*, ST PAUL, Auckland, 2015, pp. 7-32.

[3] Doreen Lee, *Activist Archives: Youth Culture and the Political Past in Indonesia*, Duke University Press, Durham & London, 2016, p. 148.

[4] Gadis Arivia, "Politik Representasi Suara Ibu Peduli," *Jurnal Perempuan*, tersedia di https://www.jurnalperempuan.org/wacana-feminis/politik-representasi-suara-ibu-peduli (diakses pada 2 Agustus 2020).

Lampiran

[1] Various student newspapers and magazines and activists-journalists magazine "Suara Independen" are cases in point. Along a similar line, Allen's exploration of the dynamics of artists' magazines in the 1960s and 1970s in the United States (2011) indicates the identification of artists' magazines as an alternative space. According to Allen, "Like other artist-run, independent, and nonprofit exhibition spaces and collectives, magazines challenged the institutions and economies of the mainstream art world by supporting new experimental forms of art outside the commercial gallery system, promoting artists'

moral and legal rights, and redressing the inequities of gender, race, and class" (Allen 2011: 7).

[2] See Merdikaningtyas's report (2005) on the growing intention to develop independent alternative cultural infrastructure through the development of a network of alternative libraries in early 2000s in Yogyakarta.

Bibliografi

Agung Satriyo Wibowo, "Ingatan Terserak, Cerita Sayup, dan Citarasa Tersembunyi: Rekam Kisah Ragam Tanaman Pangan Gunung Kelir", dalam Jurnal Pangan Liar, Vol 1, No 1, 2019.

Alexandra Crosby, Festivals in Java: Localizing Cultural activism and environmental Politics, 2005-2010, Phd in International Studies, University of Technology, Sydney, 2013

Anna Lowenhaupt Tsing, Friction: An Ethnography of Global Connection, Princeton University Press, Princeton dan Oxford, 2005.

Antariksa, Tuan Tanah Kawin Muda: Hubungan Seni Rupa-Lekra 1950-1965, Yayasan Seni Cemeti, Yogyakarta, 2005.

Antonio Gramsci, Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci, diedit dan diterjemahkan oleh Quintin Hoare dan Geoffrey Nowell Smith, Lawrence & Wishart dan International Publishers, London & New York, 1971.

Bambang Alfred Sipayung, Exiled Memories: The Collective Memory of Indonesian 1965 Exiles, Erasmus University, Rotterdam, 2011.

Baning Prihatmoko, "Pangan Liar: Keping Pangan yang Hilang", dalam Jurnal Pangan Liar, Vol 1, No 1, 2019.

Basuki Resobowo, Bercermin di Muka Kaca: Seniman, Seni, dan Masyarakat, Pustaka Ombak, Yogyakarta, 2005.

Brian Larkin, Signal and noise: Media, Infrastructure, and Urban Culture in Nigeria, Durham and London, Duke University Press, 2008.

Brian Larkin, "The Politics and Poetics of Infrastructure," The Annual Review of Anthropology, 42, 2013, hal. 327-343.

Brigitta Isabella, "Stories of a Space and Those who Live in It" dalam A.N. Widhi (ed.), Stories of a Space, Indo Art Now, Yogyakarta, 2015.

Budi Irawanto, "Memento dari Pulau 'Purgatorio': Membaca Sejarah Narasi Hak Asasi Manusia Melalui Memoar Pulau Buru karya Hersri Setiawan," Jurnal Pemikiran Sosiologi, Vol. 3, No. 2, Agustus, 2016.

Claire Bishop, Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship, Verso, London dan Brooklyn, 2012.

Claire Holt, Art in Indonesia: Continuities and Change, Cornell University Press, Ithaca, 1967.

David T. Hill, "Writing Lives in Exiles: Autobiographies of the Indonesian Left Abroad," dalam M. Perkins (ed.), Locating Life Stories: Beyond East-West Binaries in (Auto) Biographical Studies, University of Hawaii Press, 2012.

David T. Hill, "Indonesian Political Exiles in the USSR," Critical Asian Studies, 46(4), 2014, hal. 61- 91,

Denys Lombard, Nusa Jawa: Silang Budaya Kajian Sejarah Terpadu Bagian I: Batas-batas Pembaratan, Gramedia Pustaka Utama, Jakarta, 2000, p. 186.

Donna Haraway, "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial

Perspective", dalam Feminist Studies, Vol 14, No 3 (Autumn 1988), hal. 575-599.

Doreen Lee, Activist Archives: Youth Culture and the Political Past in Indonesia, Duke University Press, Durham & London, 2016.

Edward W. Said, Representations of the Intellectual: The 1993 Reith Lectures, Vintage Books, New York, 1996.

Emma Baulch, "Alternative music and mediation in late New Order Indonesia," Inter-Asia Cultural Studies, 3(2), 2002, hal. 219-234.

Emma Baulch, Making Scenes: Reggae, Punk, and Death Metal in 1990s Bali, Duke University Press, Durham and London, 2007, hal. 17-34.

Emma Baulch, "Genre Publics: Aktuil Magazine and Middle-class Youth in 1970s Indonesia," Indonesia, No 102, Oktober, 2016, hal. 85-113.

Everett Reimer, Sekitar Eksistensi Sekolah, diterjemahkan oleh Drs. M. Soedomo, MA dari School is Dead: An Essay on Alternatives in Education, Hanindita, Yogyakarta, 1987.

Farida Soemargono, Sastrawan Malioboro 1945-1960: Dunia Jawa dalam Kesusastraan Indonesia, Lenggo, Mataram, 2004.

Ferdiansyah Thajib, "Lessons in Impropriety," Contemporary And (C&), 7, 2017.

Gadis Arivia, "Politik Representasi Suara Ibu Peduli," Jurnal Perempuan, tersedia di https://www.jurnalperempuan.org/wacana-feminis/politik-representasi-suara-ibu-peduli (diakses pada 2 Agustus 2020).

Gatari Surya Kusuma, "Sekolah Pagesangan: Upaya Preservasi Pengetahuan Pangan di Dusun Wintaos, Panggang, Gunung Kidul", dalam Jurnal Pangan Liar, Vol 1, No 1, 2019.

Gloria Mario Virginia, "Peran Pengetahuan Perempuan dalam Agrikultur: Studi Kasus Konsumsi Tanaman Liar di Dusun Mendira, Jombang, Jawa Timur", dalam Jurnal Pangan Liar, Vol 1, No 1, 2019.

Gwen Allen, Artists' Magazines: An Alternative Space for Art, The MIT Press, Cambridge dan London, 2011.

Hal Foster, The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century, The MIT Press, Cambridge dan London, 1996.

Harry Poeze, Di Negeri Penjajah: Orang Indonesia di Negeri Belanda 1600-1950, KPG-KITLV, Jakarta, 2008.

Heidi L. Arbuckle, Taring Padi and the Politics of Radical Culture in Contemporary Indonesia, Curtin University of Technology, Perth, 2002.

Henri Lefebvre, The Production of Space [diterjemahkan oleh D. Nicholson-smith], Blackwell, Cambridge, 1991.

Hersri Setiawan, Aku Eks-Tapol, Galang Press, Yogyakarta, 2003.

Hersri Setiawan, Kamus Gestok, Galang Press,Yogyakarta, 2003.

Hersri Setiawan, Memoar Pulau Buru, IndonesiaTera, Yogyakarta, 2004.

Hersri Setiawan, "Dongeng Pakdhe Awul-awul tentang Alun-alun," Kunci, 29 April 2009, http://space.kunci.or.id/dongeng-pakdhe-awul-awul-tentang-alun-alun/

(diakses pada 11 Februari 2020).

Hikmat Budiman, Lubang Hitam Kebudayaan, Penerbit Kanisius, Yogyakarta, 2002.

Ibrahim Isa, Bui Tanpa Jerajak Besi: Pikiran Seorang eksil Indonesia di Luar negeri, Klik Books, Jakarta, 2011

Joan Didion, "Why I Write," The New York Times, 5 December 1976, https://www.nytimes.com/1976/12/05/archives/why-i-write-why-i-write.html (diakses pada 11 Februari 2020).

Joan Didion, Slouching Towards Bethlehem: Essays, Farrrar, Straus and Giroux, New York, 1968.

John R. Bowen, "On the Political Construction of Tradition: Gotong Royong in Indonesia," The Journal of Asian Studies, Vol.45, No.3, 1986, hal. 545-561.

Kees Groeneboer, Jalan ke Barat: Bahasa Belanda di Hindia Belanda 1600-1950, Erasmus Taalcentrum, Jakarta, 1995.

Keith Foulcher, "Social Commitment in Literature and the arts: The Indonesian 'Institute of People's Culture,'" Centre of Southeast Asian Studies, Monash University, Clayton, 1986.

Kelly Hu, "Made in China: The cultural logic of OEMs and the manufacture of low-cost technology," Inter-Asia Cultural Studies, 9(1), 2008, hal. 27-46.

Koesnadi Hardjasoemantri, Peranan Proyek PTM dalam Pengembangan Pendidikan: Sebuah kasus Peran Serta Mahasiswa Indonesia, Balai Pustaka, Jakarta, 1983.

Lawrence Liang, "Cinematic citizenship and the illegal city," Inter-Asia Cultural Studies, 6(3), 2005.

Majid Yar, "The global 'epidemic' of movie 'piracy': Crime wave or social construction?," Media, Culture, and Society, 27(5), 2005, hal. 677-696.

Majid Yar, "The rhetorics and myths of anti-piracy campaigns: Criminalization, moral pedagogy and capitalist property relations in the classroom," New Media and Society, 10(4), 2008, hal. 605-623.

Mansour Fakih, Roem Topatimasang, Toto Raharjo, Dony Hendro, Pendidikan Popular: Panduan Pendidikan Metode Kritis Partisipatoris, Sekolah Transformasi Sosial Perdikan, Yogyakarta, 2004.

Marcellina Dwi Kencana Putri, "Meramban Urban: Pemetaan di Dusun Sorowajan, Bantul, Yogyakarta", dalam Jurnal Pangan Liar, Vol 1, No 1, 2019.

Merlyna Lim, "From war-net to net-war: The Internet and resistance identities in Indonesia," International Information and Library Review, 35, 2003, hal. 233-248.

Mia Bustam, Soedjojono dan Aku, Pustaka Utan Kayu, Jakarta, 2006.

Michael Bodden, "Dynamics and tensions of Lekra's modern national theatre," dalam Jennifer Lindsay dan Maya T Liem (eds.), Heirs to the World Culture: Being Indonesian 1950-1965, KITLV Press, Leiden, 2012.

Michel Foucault, The Order of Things, Tavistock, London, 1970.

Michael Taussig, Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: A Study in Terror and Healing, The University of Chicago Press, Chicago, 1987.

Michael Taussig, The Magic of the State, Routledge, New York and London, 1997.

Michael Taussig, I Swear I Saw This: Drawings in Fieldwork Notebooks, Namely My Own, The University of Chicago Press, Chicago, 2011.

Misbach Thamrin, Amrus Natalsya dan Sanggar Bumi Tarung, Amnat Studio, Bogor, 2008.

Moelyono, Pak Moel Guru Nggambar, Insist Press, Yogyakarta, 2006.

Monika Swastyastu, "Kehidupan Sosial Komoditas Pangan Liar", dalam Jurnal Pangan Liar, Vol 1, No 1, 2019.

Nashar, Nashar, Yayasan Bentang Budaya, Yogyakarta, 2002.

Nicolas Bourriaud, Relational Aesthetics, Paris: Presses du réel, 2002.

Noam Chomsky, It is the responsibility of intellectuals to speak the truth and to explore lies, The New Press, New York, 2017.

Nuraini Juliastuti, "Limits of sharing and materialisation of support: Indonesian Net Label Union," Inter-Asia Cultural Studies, Vol. 19 No. 1, 2018, hal. 87-102.

Nuraini Juliastuti, "Salah Pendidikan dalam Pusaran Turba: Pertemuan dengan Benturan dan Kerentanan," dalam Antariksa, Brigitta Isabella, Fiky Daulay, Gatari ' Surya Kusuma, Khoiril Maqin, Nuraini Juliastuti, Rifki Afwakhoir, dan Zita Laras, Sekolah Salah Didik: Uji Coba 1, Kunci Publication, Yogyakarta, 2019.

Nuraini Juliastuti, "Care, Practice, and Art Communities in Indonesia," Un Magazine 14.1, 2020, hal. 100.

Patrick Guinness, "Research-based learning: Teaching development through fieldschools," Journal of

Geography in Higher Education, 36(3), 2012, hal. 329-339.

Paul K. Gellert, "Optimism and education: The new ideology of development in Indonesia," Journal of Contemporary Asia, 45(3), 2014, hal. 371-393.

Paulo Freire, Pedagogy of the Heart (diterjemahkan oleh Donaldo Macedo dan Alexandre Oliveira, catatan oleh Ana Maria Araujo Freire), Continuum, New York, 2000.

Phillip Kitley, Konstruksi Budaya Bangsa Di Layar Kaca, ISAI, Jakarta, 2001.

Pramoedya Ananta Toer, Nyanyi Sunyi Seorang Bisu: Catatan-catatan dari Pulau Buru, Lentera, Jakarta, 1995-1997.

Pramoedya Ananta Toer, Arus Balik, Hasta Mitra, Jakarta, 1995.

Primo Levi, The Voice of Memory: Interviews, 1961-1987, New Press, New York, 2002.

Ravi Sundaram, Pirate Modernity: Delhi's Media Urbanism, Routledge, London and New York, 2010.

Reinaart vanhoe, Also-Space, From Hot to Something Else: How Indonesian Art Initiatives Have Reinvented Networking, Research Centre Creating 010, Rotterdam University of Applied Sciences, Willem de Kooning Academy, Rotterdam University of Applied Sciences,Rotterdam, 2016.

Rhoma Dwi Aria Yuliantri, "Lekra and ensembles: Tracing the Indonesian musical stage," dalam Jennifer Lindsay dan Maya T Liem (eds.), Heirs to the World Culture: Being Indonesian 1950-1965, KITLV Press, Leiden, 2012.

Roem Topatimasang, Sekolah itu Candu, Pustaka Pelajar, Yogyakarta, 1998.

Rudolf Mrazek, Engineers of Happy Land: Technology and Nationalism in A Colony, Princeton University Press, New Jersey, 2002.

Ruth Havelaar, Quartering: A Story of a Marriage in Indonesia during the Eighties, dalam Pacific Affairs, Vol.67 (3), 1994, hal.470-471.

Ruth Havelaar, Selamat Tinggal Indonesia, diterjemahkan oleh Hersri Setiawan, Pustaka Utan Kayu, Jakarta, 2002.

Saiko Sugawa dan Charlotte Huddleston, "Accompaniment: Saiko Sugar and Charlotte Huddleston in Conversation," dalam Abby Cunnane, Charlotte Huddleston, Saiko Sugawa, Mary N. Taylor (eds.), Co-Revolutionary Praxis: Accompaniment as a Strategy for Working Together,ST PAUL, Auckland, 2015, hal. 7-32.

Stefano Harney dan Fred Moten, The Undercommons: Fugitive Planning and Black Study, Wivenhoe, New York dan Port Watson, 2013.

Stuart Hall, "The Work of Representation," dalam Stuart Hall (ed.), Representation: Cultural Representation and Signifying Practices, Sage Publications, London, 1997.

Susie Protschky, Images of the Tropics: Environment and Visual Culture in Colonial Indonesia, KITLV Press, Leiden, 2011.

Willem van Schendel dan Itty Abraham (eds.), Illicit Flows and Criminal Things: States, Borders, and the Other Side of Globalization, Indiana University Press, Bloomington, 2005.

Yon Machmudi, Islamising Indonesia: The Rise of Jemaah Tarbiyah and the Prosperous Justice Party (PKS), PhD Dissertation, Australian National University, Canberra, 2006.

Yuli Andari Merdikaningtyas, Beberapa catatan tentang library Project, dalam *Library Project: Jejaring Perpustakaan alternatif di Yogyakarta*, Yayasan Seni Cemeti, Yogyakarta, 2005.

Index

A

AAAARG (Artists, Architects and Activists Reading Group), 288; Sean Dockray & Fiona Whitton, 288

accompaniment, 326

Aktivisme logistik: aktivisme logistik, 322, 323, ; dapur kolektif, 322, 323 ; Solidaritas Pangan Jogja (SPJ), 323; Dapur Ngadiwinatan, 324, 325 ; Dapur Prawirotaman, 324 ; Dapur Sembungan, 324 ; Syafiatudina, 95, 175, 267, 324, 331; Khairunnisa, 97, 98, 101, 153, 154, 155, 156, 324; zine SPJ; "strategi baru untuk hidup bersama, 331

Anna Lowenhaupt Tsing: eclectic knowledge (pengetahuan eklektik), 313, ; overlapping pleasure (kesenangan yang saling berhubungan), 313

Antonio Gramsci, 36, 111

Arts Collaboratory, 325

Asian Studying Asia, 143

B

Bahasa Totor, 189, 190, 192, 193, 194

budaya otodidak, 119, 128, 129

Bulaksumur B21, 28, 30, 35, 144, 145, 149, 150

Burn Your Idol: Infrastruktur akses, 228, 230, 232; budaya musik, 262; Woto Wibowo, 228; Wok the Rock, 228, 268, 282, 299; bajakan, 7, 9, 133, 230, 233, 235, 244, 269, 277, 289, 290; "institusi pengetahuan tidak resmi", 236; penyalinan, 230, 265; Aquarius, 231; Popeye, 231, 237, 239; Jalan Mataram, 231, 233, 236, 238, 243, 271; Shopping Center, 238, 240, 241; Rental, 241, 244, 246, 248; Warnet, 248, 250; HAI!, 229, 251, 256; taktik media, 229, 251; infrastruktur pengetahuan musik, 262; orientasi akses kultural, 277

C

Cultural studies: Centre for Contemporary Cultural Studies, 38; Stuart Hall, 38, 222

Cherrie Moraga, 292

Claire Bishop: Artificial Hell: Participatory Art and the Politics of Spectatorship, 84

D

Donna Haraway: situatedness, 312

Doreen Lee: domiciliation (mendiami), 327

E

"ekonomi berjejaring", 48

F

"filosofi tutup botol", 60

fixer,.59

G

LGBTQI: Gay/Lesbian, 39

Gadis Arivia, 328

Gejayan Memanggil, 327, 329, 332

Gelanggang Mahasiswa, 17, 141, 149

Gerakan Seni Rupa Baru (GSRB), 114

gotong royong, 74

Gloria Anzaldua, 292

H

Hal Foster: new ethnographic envy, 85; the artist as ethnographer, 84

Hikmat Budiman, 140; Lubang Hitam Kebudayaan, 143

I

Institut Studi Arus Informasi (ISAI), 18

Intelektual: organic intellectuals (intelektual organik), 36 ; counter hegemonic intellectuals (intelektual hegemonik tandingan), 37; amateur intellectuals (intelektual amatir), 38; "keluar masuk dengan bebas beragam institusi formal dan informal" , 38

Ita Fatia Nadia, 175, 177, 324

J

Jalan Gejayan, 329, 332

jaringan, 17, 18, 23, 51, 57, 63, 65, 66, 96, 104, 142, 211, 215, 228, 233, 235, 258, 264, 322, 325, 329

K

Kalyanamitra, 148, 328

kolektif, 24, 54, 55, 70, 72, 80, 105, 122, 210, 221, 274, 318, 321, 322; pengalaman kolektif nasional, 221; sensibilitas kolektif, 321

kolektivisme, 78

Kuliah Kerja Nyata (KKN), 22, 82, 88, ; Kuliah Kerja Nyata – Program Pemberdayaan Masyarakat (KKN-PPM), 90

Kunci: Kunci Study Forum & Collective, 36, 79, 143; Kunci Cultural Studies Center, 33, 35, 37, 143

Kunci Copy Station: budaya fotokopi, 283; mengunduh, 229, 235, 244, 248, 278, 285, 287, 288, 289, 292; hasil pindaian, 291, 293

L

liar, 41, 92, 306, 308, 313, 316, 318; "sesuatu yang dianggap liar, tapi tersedia dalam jumlah banyak, tetap dimasukkan dalam kategori tak biasa", 306

liat, 92, 306

M

Mahasiswa: mahasiswa abadi, 17

Mansour Fakih, 129

Media alternatif: Aliansi Loper Gugat (ALGA), 29; Badan Penerbitan Pers Mahasiswa (BPPM), 27; Bulaksumur Pos, 20; Ajaib, 23; Air Seni, 23; Beni, 23; Blocknote, 23; Blow, 23; Clea, 23; Daging Tumbuh, 23, 183; Entho Cothot, 19; Gugat, 20, 27; Ikonik, 46; Inside Indonesia, 41; Karbon, 57; Kitsch, 23; Pagina, 23; penerbitan independen, 39; Peniti Pink, 24; Majalah Balairung, 21; Newsletter Kunci, 33; pers mahasiswa, 16, 19, 22, 27, 35, 144, 147, 148; Requiem, 23; Revolver, 23; Ripple, 22; Rude, 23; Shine, 23; SKM Bulaksumur, 18

Mella Jaarsma, 200, 298; Pribumi-Pribumi, 200, 201, 209; "tubuh sebagai perbatasan, titik temu, pionir, dan pelindung", 206

Memasak sejarah: Klinik Seni Taxu, 300, 301; Ketela pohon Tegalbedeng, 300, 301; rabuk 'kotoran politik 1965', 302

Moelyono: Moelyono, 106; Pak Moel Guru Nggambar, 106, 109; pedagogis Moelyono, 106; "presentasi kerja sosial", 106; seni rupa kerja, 106; "Semua orang adalah kreator budaya", 107; Seni Rupa Lingkungan, 114

N

Nashar, 72, 77

Noam Chomsky, 37

Nongkrong: pohon mangga, 134; "tempat duduk berbentuk tapal kuda", 136, 137, 151; "instalasi belajar nongkrong dan menggali makna produktivitas dengan cara berbeda", 137; Sintesa, 140; Setrajana, 140; Teater Garasi, 140; Boulevard UGM, 29, 140; "lingkungan pertemanan di periode 1990-an", 142

O

Orde Baru: aksi demonstrasi, 29, 30, 327; Depolitisasi kampus, 40; agenda normalisasi kampus, 80; NKK/BKK (Normalisasi Kehidupan Kampus/ Badan Koordinasi Kemahasiswaan), 40; disokong militer, 50; gaya Orde Baru, 52; Soeharto, 27, 53, 201, 335; pembangunan, 37, 74, 133, 135

P

pandemi, 326, 329, 330

pangan liar: pangan liar 306, 318, 318; Jurnal Pangan Liar, 307, 313; penjinakan, 313; super food (makanan super), 313; "keping pangan yang hilang", 313; Revolusi Hijau, 314; pangan lokal, 315; 'pangan Wintaos', 315; ngasak, 316, 317, 318; ngeramban, 316, 317, 318; ngalas, 316, 317, 318; "gelombang komodifikasi atas pangan liar", 318; Living Leftover, 318, 319; daftar pangan liar, 311: Ceplukan. Kelor. Genjer. Lompong. Bunga telang. Sintrong. Jamur barat. Krokot. Kecombrang. Semanggi air. Uwi. Waru. Mangir. Bambu. Aren. Kayumanis. Pucung. Rotan. Gondang. Bulu. Padi umur sedang. Padi umur dalam. Padi merah. Padi putih. Padi hitam. Padi gogo. Padi wulu. Ketan. Jagung putih dan blorok. Singkong genjah urang. Singkong Joyoroso. Singkong Pandesi. Sundo. Bothe. Tales. Senthe. Sundo ireng. Surinama. Bothe anak. Uwi beras. Uwi bangkulit. Gembili. Gembolo. Gadung. Uwi beras. Ganyong. Garut. Jewor/Sintrong. Klenci. Ucen-ucen. Ganja sayur. Jinten. Menur Dadu. Pacul gowang. Legetan. Regedeg. Pegagan. Benteot. Kenikir. Kunyit. Genjer. Bayam. Daun ginseng. Kemangi. Meniran. Tapak liman. Ciplukan. Mlanding. Sembugan; Monika Swastyastu, 313; Baning Prihatmoko, 313; Agung Satriya Wibowo,

314; Gatari Surya Kusuma, 96, 315; Marcellina Dwi Kencana Putri, 317; Gloria Mario Virginia, 317

Paulo Freire, 111, 134; Under the Shade of a Mango Tree, 134; pedagogi kritis, 134; Pendidikan Kaum Tertindas, 145; Pedagogia del Oprimido, 145 ; Pedagogy of the Oppressed, 145

Pengetahuan liar, 307

"pengetahuan berbasis kolaborasi", 308

Pengetahuan 1965: Hersri Setiawan, 72, 125, 158, 177;

Pramoedya Ananta Toer, 22, 40, 167; Nyanyi Sunyi Seorang Bisu, 42; Arus Balik, 40; Ruth Havelaar, 41, 160; Selamat Tinggal Indonesia, 41; Quartering: A Story of a Marriage in Indonesia during the Eighties, 41

Penjaga otoritas budaya dan pengetahuan: gate- keeping, 34 ; peer review, 34; "pendekatan teoretis yang datang dari atas", 39; Museum Nasional, 45; Taman Budaya 45

politics of care, 328

politik produksi pengetahuan yang tidak setara: "menulis teks akademik dalam Bahasa Inggris", 181

produktivitas perjalanan, 210

pusat dan pinggiran, 220

R

Reformasi: aktivisme darurat, 58; partisipasi publik, 61; pemberdayaan masyarakat, 60, 90

radikalisasi Islam, 40

Ruang alternatif: ruang alternatif, 44, 46, 48, 51; Bakudapan Food Study Group, 155, 324; Cemeti Art House, 45, 62, 113; Cemeti Art Foundation, 46; Indonesian Visual Arts Archive (IVAA), 46, 47, 48, 49; Kedai Kebun Forum, 45; Kinoki, 45, 46, 47, 48, 49; Mes 56, 23, 45, 275; ruangrupa, 53; Rumah Sinema, 46; Via-Via, 45

Roem Topatimasang, 129

S

Sanggar sebagai model ruang alternatif: Affandi, 71, 72, 122, 131; Amrus Natalsya, 74, 87; Basuki Resobowo, 122, 170; "formal dan terikat dengan disiplin akademis", 76; Gabungan Pelukis Indonesia, 72, 87; "gunakan baik-baik mata-mu", 72; konsep bersama-sama, 70; komunalisme, 72; menciptakan karya seni di bawah panduan seorang mentor, 71; Mia Bustam, 72, 87, 120; Nashar, 71, 75, 76, 77; Oesman Effendi, 77; Pelukis Rakyat, 71; "prinsip cari sendiri", 71; sanggar, 54, 55, 70, 73; Sanggar Bumi Tarung, 74; "sikap eksperimentalnya telah sirna", 77; Sudjojono, 72, 87, 122, 131; Lembaga Budaya Kerakyatan "Taring Padi", 75

Sekolah Salah Didik (SSD): pedagogi, 88, 134; pedagogi moral, 235; Sekolah Salah Didik (SSD), 79; Lembaga Kebudayaan Rakyat, 73; Satu Lima Satu (1-5-1), 73; SSD Jacotot, 81; SSD Turba, 82; Brigitta Isabella, 81, 97, 98; "Belajar bersama: dengan sekaligus tanpa The Ignorant Schoolmaster", 81; Ferdiansyah Thajib, 81, 268; "Learning from Impropriety", 81; bawah, 81, 83, 86, 91, 94, 95, 97, 99, 100; kerentanan, 91, 98, 100, 101; non-knowledge, 105; "Turba sebagai salah satu pilihan moda berkunjung (visiting mode)", 104; waktu-produktif, 102; waktu-non produktif, 102; produktivitas, 74, 102, 136, 137, 210; Taman Siswa, 127, 343; Zita Laras, 91, 96; Restu Baskara, 92, 104; Rifki Afwakhoir, 92; Niki Ariestya, 96; Fiky Daulay, 96; Khoiril Maqin, 96; Hayyi Al-Qayumi, 99; Irfan Darajat, 99; Freddy Hendra, 101; Ayash Laras, 101; Gintanina Swastika, 101

Sejarah dari bawah: komunitas, 16, 20, 23, 39, 46, 49, 50, 60, 62, 65, 74, 84, 101, 106, 111, 112, 113, 125, 138, 155, 156, 188, 192, 325, 330; sejarah kampung, 39; sejarah keluarga, 39; seni partisipatoris 82, 84, 111; participatory art, 82;

Silvia Federici: common kitchen, 328

Suara Ibu Peduli, 328

Stefano Harney & Fred Moten: fugitive enlightenment, 81

T

Teknik penyalinan: fotokopi, 7, 20, 23, 28, 35, 40, 132, 139, 142, 183, 194, 240, 243, 283, 293, 297

U

Uma Adang, 312

Universitas Gadjah Mada (UGM), 17, 40, 89, 141

W

Willem van Schendel & Itty Abraham: ideal state, 309; illicit, 309; crony capitalism, 309; failed state, 309 ; underworld, 309; borderland 309 ; illegal but licit, 309

Ucapan Terima Kasih

Sebuah buku adalah hasil kolaborasi. Buku ini tidak akan bisa hadir tanpa kerja orang lain yang dengan caranya masing-masing, menyumbangkan sesuatu, membuat bangunan buku ini terbentuk pelan-pelan secara sistematis. Versi pertama dari beberapa tulisan di buku ini lahir dalam Bahasa Inggris. Saya bergantung pada kerja banyak orang untuk menerjemahkan tulisan-tulisan dari Bahasa Inggris ke Bahasa Indonesia. Pengorganisiran struktur buku ini mengalami perubahan terus menerus. Untuk kepentingan penajaman tema, ada beberapa tulisan, yang setelah diterjemahkan, tidak jadi diikutkan di kumpulan tulisan ini.

Ratih Islamiy Sukma menerjemahkan *ruangrupa: A conversation on horizontal organisation* (ruangrupa: Sebuah percakapan mengenai organisasi horizontal), *Sanggar as a model for practicing art in communal life* (Sanggar sebagai model untuk mempraktikkan seni di dalam kehidupan komunal), *Alternative space as new cultural movement: Landscape of creativity* (Ruang alternatif sebagai gerakan baru lanskap kreativitas), *Centre and periphery* (Pusat dan pinggiran), *Moelyono and the endurance of arts for society* (Moelyono dan ketahanan seni untuk masyarakat). Adrian Jonathan menerjemahkan *Whatever I want: Media and youth in Indonesia, before and after 1998* (Gejolak kawula muda:

Media alternatif di Indonesia sebelum dan sesudah 1998). Fiky Daulay menerjemahkan *Infrastructure of access* (Infrastruktur akses: Burn Your Idol, narasi tentang keterbatasan dan jalan untuk memecahkannya). Khoiril Maqin menerjemahkan *Into the skins* (Ke dalam kulit) dan *Within the productivity of travel: On connectedness, limitations, and the economy of relation in a collective* (Produktivitas perjalanan: Tentang keterhubungan, keterbatasan, dan ekonomi hubungan dalam suatu kolektif).

Amarawati Ayuningtyas membantu menerjemahkan keinginan menyampaikan pesan dalam rancangan desain buku yang sesuai. Selain menerjemahkan, Fiky Daulay juga membantu proses manajemen dan produksi. Khoiril Maqin juga membantu memeriksa dan menyelaraskan seluruh teks dalam Bahasa Indonesia di buku ini. Edy SR, Moelyono, Mella Jaarsma, Prihatmoko Moki, Khairunnisa, Indonesian Visual Art Archive (IVAA) membantu menyumbangkan foto dan gambar.

Teman-teman di Kunci Study Forum & Collective, School of Improper Education (Sekolah Salah Didik), dan juga keluarga Kunci Extended, terus menerus memberi inspirasi dan semangat persahabatan yang tidak mudah menyerah lewat pertukaran pengetahuan di beragam platform media. Buku ini juga tidak akan terwujud tanpa cinta, dorongan terus menerus, dan rasa percaya dari Andy Fuller. Saya selalu berterima kasih kepada Andy dan juga Cahaya Sofia Juliastuti Fuller, dua pilar keluarga, untuk menyatukan urusan pekerjaan dan keluarga, tanpa salah satunya harus disingkirkan.

Nuraini Juliastuti

Nuraini Juliastuti adalah peneliti dan penulis translokal, yang berfokus pada organisasi seni budaya, aktivisme, ilegalitas, produksi budaya alternatif, dan pengarsipan vernakular. Pada 1999, Nuraini ikut mendirikan Kunci Study Forum & Collective (sebelumnya bernama Kunci Cultural Studies Center) di Yogyakarta, Indonesia. Ia mendapatkan PhD dari Institute of Cultural Anthropology and Development Sociology, Leiden University. Sejak 2020, ia berposisi sebagai peneliti pascadoktoral di Amsterdam School for Cultural Analysis, University of Amsterdam. Penelitiannya yang terbaru adalah bagian dari proyek Worlding Public Cultures: The Arts and Social Innovation.

Selama dekade pertama, Kunci berkontribusi dalam pengembangan wacana publik tentang seni dan budaya lewat penerbitan *Newsletter Kunci* dan *mailing list*. Dua forum terbuka ini didedikasikan untuk mendiskusikan isu budaya kontemporer di Indonesia pasca-1998. Sejak 2016, Kunci melangsungkan proyek jangka panjang, Sekolah Salah Didik (School of Improper Education). Kerja individu dan kolektif Nuraini telah dipresentasikan dan dipublikasikan di Haus der Kulturen der Welt, Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Asia Cultural Centre, Para Site, Afterall, Inter-Asia Cultural Studies, Sternberg Press, Valiz, Critical Times, dan Bijdragen tot de taal-, land- en volkenkunde. Kunci mengkurasi Made in Commons, yang dipamerkan

di Stedelijk Museum Bureau Amsterdam di 2013. Pada 2016, Kunci dan Para Site menerbitkan antologi tulisan pekerja migran Indonesia di Hong Kong berjudul *Afterwork Readings. Outside within the Colonial Theatre: An Audio Guide* dipresentasikan selama residensi penelitian di Tropenmuseum di 2017. *Letters: The Classroom is Burning, Let's Dream about a School of Improper Education* adalah buku yang diterbitkan oleh Ugly Duckling Press pada 2020.

Nuraini juga mengembangkan Domestic Notes, sebuah proyek berbasis penerbitan yang menggunakan ruang domestik dan migran sebagai situs untuk mendiskusikan politik keseharian dan pengorganisasian sistem pendukung temporer. Dengan keluarganya, Nuraini menjalankan penerbitan kecil, Reading Sideways Press, yang menerbitkan karya dan terjemahan karya seni, olahraga, dan sastra.

Saat ini, Nuraini membebaskan diri dari kehadiran fisik sebagai medium komunikasi utama dengan keluarga dan jaringan persekutuan yang kaya di Yogyakarta. Hal ini mendorongnya untuk secara aktif mengejar jalan kreatif untuk memproduksi pertalian dalam konteks yang tidak dibatasi oleh eksistensi geografis. Ia melihat publikasi, jaringan, dan organisasi solidaritas kolektif sebagai aktivitas yang memupuk persahabatan. Dalam hal ini, menjaga hubungan trans-lokal dengan para saudara di Kunci Study Forum & Collective berarti berbagi kecenderungan untuk menerima ketidakpastian sebagai zona produktif di mana seseorang bisa meraih kembali ruang budaya, membocorkan institusi pendidikan formal, dan menghindari profesionalisasi pemikiran.

Alternatif Sebagai Strategi: Akses, Infrastruktur & Pengetahuan

Alternatif bukan sekedar sesuatu yang menunjukkan lawan dari pusat. Ia bisa berarti perubahan orientasi pandangan yang punya akar sejarah gerakan sosial budaya. Di buku ini, makna alternatif dibicarakan dari sudut pandang akses, infrastruktur, pengetahuan. Pers mahasiswa. Media alternatif. Ruang alternatif. Pedagogi alternatif. Depolitisasi kampus. NKK/BKK. Lingkungan pertemanan di periode 1990-an. Sejarah dari bawah. Institusi pengetahuan tidak resmi. Intelektual publik yang keluar masuk dengan bebas beragam institusi formal dan informal. Sesuatu yang dianggap liar, tapi tersedia dalam jumlah banyak. Instalasi belajar nongkrong dan menggali makna produktivitas dengan cara berbeda. Sekolah Salah Didik. Pusat dan pinggiran. Jaringan. Kolektif. Kolektivisme. Penjinakan. Pangan liar. Aktivisme logistik. Tubuh sebagai perbatasan. Politik produksi pengetahuan yang tidak setara. Pengetahuan liar. Liat. Ketahanan. Ia adalah sesuatu yang mempunyai dimensi ruang dan materi. Ia punya kemampuan untuk bertransformasi, lahir menjadi bentuk dan ruang baru. Ia juga bisa berarti jalan, alat, metode, dan usaha untuk memaknai lingkungan dengan lebih baik. Alternatif adalah horizon kemungkinan dan harapan untuk melahirkan banyak versi dari diri kita yang lebih baik.

ISBN 978-0-6482610-3-2

9 780648 261032 >

Kajian Budaya 2022

Nuraini Juliastuti

READING SIDEWAYS PRESS & KUNCI STUDY FORUM & COLLECTIVE

Alternatif Sebagai Strategi RSP Nuraini Juliastuti

Alternatif Sebagai Strategi : Akses, Infrastruktur & Pengetahuan

Nuraini Juliastuti

9 780648 261032 >

ISBN 978-0-6482610-3-2

Kajian Budaya Nuraini Juliastuti 2022

Alternatif bukan sekedar sesuatu yang menunjukkan lawan dari pusat. Ia bisa berarti perubahan orientasi pandangan yang punya akar sejarah gerakan sosial budaya. Di buku ini, makna alternatif dibicarakan dari sudut pandang akses, infrastruktur, pengetahuan. Pers mahasiswa. Media alternatif. Ruang alternatif. Pedagogi alternatif. Depolitisasi kampus. NKK/BKK. Lingkungan pertemanan di periode 1990-an. Sejarah dari bawah. Institusi pengetahuan tidak resmi. Intelektual publik yang keluar masuk dengan bebas beragam institusi formal dan informal. Sesuatu yang dianggap liar, tapi tersedia dalam jumlah banyak. Instalasi belajar nongkrong dan menggali makna produktivitas dengan cara berbeda. Sekolah Salah Didik. Pusat dan pinggiran. Jaringan. Kolektif. Kolektivisme. Penjinakan. Pangan liar. Aktivisme logistik. Tubuh sebagai perbatasan. Politik produksi pengetahuan yang tidak setara. Pengetahuan liar. Liat. Ketahanan. Ia adalah sesuatu yang mempunyai dimensi ruang dan materi. Ia punya kemampuan untuk bertransformasi, lahir menjadi bentuk dan ruang baru. Ia juga bisa berarti jalan, alat, metode, dan usaha untuk memaknai lingkungan dengan lebih baik. Alternatif adalah horizon kemungkinan dan harapan untuk melahirkan banyak versi dari diri kita yang lebih baik.

READING SIDEWAYS PRESS

&

KUNCI STUDY FORUM & COLLECTIVE

Alternatif Sebagai Strategi: Akses, Infrastruktur & Pengetahuan